

تأليف / فرانثيسكو رويث رامون

# تاريخ المسرح الإسباني

المجلد 1 منذ بداياته وحتى ١٩٠٠

ترجمة / السيد عبد الظاهر



يوجد داخل صرح المسرح الإسباني قضايا عديدة أخذت طريقها للفناء الأبدى، قضايا عديدة لم تكن حية حقاً، وغيرها الكثير، الذي ما إن دام على قيد الحياة، حتى بات متحجراً ساعة تأريخه، وبالأخذ في الاعتبار دوماً لمثل هذه الأحداث . لقد أصبح من الضروري تقليل قائمة المؤلفين والعناوين باتباع معيار صارم للاختيار يقوم على أساس المستوى الدرامي لما تمت دراسته من فترات، ومما لا شك فيه أن هذا المستوى الدرامي كان متبايناً تماماً في القرن السادس عشر، والسابع عشر، أو التاسع عشر، وبما أن القرن السادس عشر يتميز بكونه - فيما يتعلق بالمسرح - فترة جس النبض والبحث، فقد رأى المؤلف أنه من المستحسن وصف كل الطرق المفتوحة من قبل كُتّاب الدراما ؛ مما عمل على توسعة الفصل بصورة فاقت ما يوهب لمثله عادة، وعلى النقيض من ذلك ؛ فإن المؤلف أثر التركيز على تناول الكُتّاب الكبار، مُنحياً جانباً كل قائمة تفيض بصغار الكتاب، وبأعمالهم التي تمثل نظاماً موسعاً من تنويعات الفن الدرامي الذي أبدعه كُتّاب الصف الأول، وفيما يتعلق بالإنجاز المصيب لهؤلاء الكتاب الصغار نراه يأتى دائماً في صورة جزئية، كما يبلغ في صعوبة درجة الأعمال الكبرى القادرة على البقاء ، في انعزالية ، لما لها من قيم درامية خاصة، وما نكاد نفعل شيئاً آخر سوى أن نذكر أسماءهم وبعضاً من أعمالهم .



المشروع القومي للترجمة

# تاريخ المسرح الإسباني

منذ بداياته وحتى عام ١٩٠٠

(المجلد الأول)

تأليف : فرانثيسكو رويث رامون

ترجمة : السيد عبد الظاهر







**المشروع القومي للترجمة**

**إشراف : جابر عصفور**

– العدد : ٢٩١

– تاريخ المسرح الإسباني (منذ بداياته وحتى عام ١٩٠٠) – المجلد الأول

– فرانثيسكو رويث رامون

– السيد عبد الظاهر

– الطبعة الأولى – ٢٠٠٢

**ترجمة لكتاب :**

**Historia del teatro español**

**(Desde sus origenes basta 1900)**

**تأليف : Francisco Ruiz Ramon**

**المصادر عن : CATEDRA**

**CRITICA Y ESTUDIOS LITERARIOS**

---

**حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة**

**شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤**

**El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo**

**Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com**



---

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .



## مقدمة الطبعة الأولى

طلب منى ناشرى أن أخرج هذا المؤلف في صورة كتاب موجز قدر المستطاع، فتوافقت بذلك رغبته مع ما كنت انتويته تماماً، وفي البداية، يهمنى أن أشدد على السمة اللاموجزة لهذه الأوراق التي تحمل عنوان «تاريخ المسرح الإسباني»، دون أن يمثل هذا التصريح المبدئى أية عقبة فى سبيل ذكر هذا الأمر فى مناسبات عدة على مدى الصفحات التالية.

داخل صرح المسرح الإسباني هناك قضايا عديدة أخذت طريقها للفناء الأبدى، قضايا عديدة لم تكن حية حقاً، وغيرها الكثير، الذى ما إن دام على قيد الحياة، حتى بات متحجراً ساعة تأريخه، وبالأخذ فى الاعتبار يوماً لمثل هذه الأحداث، اقترحت على نفسى أن أخط كتاباً بنية راسخة مفادها تحاشى ثلاث مغريات : أن أضع كاتالوجاً، معقولاً بعض الشيء يتناول أسماء مؤلفين وعناوين بعض الأعمال، أو أن أنسى، كما هى العادة، أنه فى الوقت الذى يصدر فيه نقد لتقويم عمل مسرحى، تأتى قيمته الدرامية أساسية فيه، أو أن أتفادى إغراء ما يعرف "بالشوبينية".

ويتفادى الإغراء الأول أصبح من الضرورى تقليل قائمة المؤلفين والعناوين باتباع معيار صارم للاختيار يقوم على أساس المستوى الدرامى لما تمت دراسته من فترات، ومما لا شك فيه أن هذا المستوى الدرامى كان متبايناً تماماً فى القرن السادس عشر، والسابع عشر، أو التاسع عشر، وبما أن القرن السادس عشر يتميز بكونه - فيما يتعلق بالمسرح - فترة جس النبض والبحث، فقد رأيت أنه من المفضل وصف كل الطرق المفتوحة من قبل كتاب الدراما، مما عمل على توسعة الفصل بصورة فاقت ما يوهب لمثله عادة، وعلى النقيض من ذلك، ففى الفصل المخصص للقرن السابع عشر أثرت التركيز على تناول الكُتَّاب الكبار، مُنحياً جانباً كل قائمة تفيض بصغار الكتاب، وبأعمالهم التى تمثل نظاماً موسعاً من تنويعات الفن الدرامى الذى أبدعه كُتَّاب الصف الأول، وفيما يتعلق بالإنجاز المصيب لهؤلاء الكتاب الصغار نراه يأتى دائماً فى صورة جزئية،



كما يبلغ فى صعوبة درجة الأعمال الكبرى القدرة على البقاء، فى انعزالية، لما لها من قيم درامية خاصة، وما نكاد نفعل شيئاً آخر سوى أن نذكر أسماءهم وبعضاً من أعمالهم، وهو ما يتم عمله عادة، وداخلتني الرغبة فى أن أفعله.

وبتفادى الإغراء الثانى رأيتنى ملزماً - على وعى تام منى بما كنت أفعله - بدراسة هؤلاء الكتاب الكبار، وخاصة الجوانب التى تبدو لى أكثر أهمية، والمتعلقة بأعمال لا تعد صلاحيتها الدرامية محل نزاع يذكر، غاضاً الطرف عن جوانب أخرى متمثلة فى أعمال درامية متوسطة، بإصابات متفرقة، ولكنها غير كافية لتصبح ساعة الموازنة - وهذه هى ما قصدت إليه - جديرة بالاهتمام بها، وأن تكون مجموعة كبيرة من الجوانب التى أغفلت ذات قيمة بالنسبة للمؤرخ والعالم فى المسرح الإسباني، لا يعتبر أمراً محل شك على الإطلاق، ولكن القيمة التاريخية ليست بقيمة درامية. لقد حاولت أن أجنب القارئ هذا الإحباط الذى عانيته حين قدمت بداية من ملخص التاريخ الأدبى إلى العمل المثنى عليه، ووجدتني أمام عمل درامى غير كامل ومتوسط، أوردى، رغم أهمية ذلك لاعتبارات خارجة عن إطار ما هو درامى حقاً، وبما أننى مقتنع بأن أحداً لا يقرأ مسرحنا الكلاسيكى، بين أشياء أخرى لا صلة لها بهذا الأمر؛ وذلك لأنه حين روايته يصبح حسناً ما ليس كذلك، مع ما يتبع ذلك من استياء وريبة عند القارئ الذى يمر بملخص التاريخ وصولاً إلى الأعمال نفسها، وبما أننى على اقتناع أيضاً، بأننا فى حاجة إلى تاريخ مسرح ذى طابع توازنى لا يمكن تحاشيه يشتمل أساساً على تلك القيم ذات الطبيعة الدرامية النوعية، لم أتردد فى قبول مخاطر - وكم هى كثيرة وعصيبة - كتابة هذا التاريخ التوازنى للمسرح الإسباني، وليس للقارئ، بعد، أن يستغرب غيبة بعض العناوين والأسماء؛ إننى أفضل تحمل مسئولية غياب الأمور على تحملى لزيادتها عن الحد المطلوب، هذا المعيار ذاته هو ما حملنى على التعرض لأعمال مسرحية عادة ما توصف بأنها تمثل "قمم المسرح الإسباني"، بما تشتمل عليه من خصائص وميزات لا تُعد، فى رأى - الخاضع للمناقشة بالطبع، باعتباره رأياً - خصائص أو ميزات درامية، ولكن من نوع آخر. فى مرات عديدة - وهو ما لا بد أن أعترف به - بدت لى مثل هذه المدائح القاطعة ثمار عادة نقداً إيمائياً أكثر من كونها رد فعل نقدى أصيل على العمل المقروء، وأخيراً، ولاقتناعى بأن تاريخ المسرح لا بد له من السعى الحثيث لكونه تاريخ مسرح حى كتب من أجل أناس يهتمهم المسرح



الحى، فما أشعر بتأنيب للضمير، ولا بغمرة من رضى خاص، حين أقدمت على معالجة بعض الأعمال وبعض الكتب التى لم تكن قد مسّها أحد.

أما الإغراء الثالث، فما كلفت نفسى مجهوداً يذكر فى الانتصار عليه، فدائماً ما أثارنى كل نوع من النقد «الشوبيني» الذى يرى الأمر الوطنى قيمة تقل بعض الشيء عما هو مقدس، لا لشيء آخر سوى أنه وطنى، لست فى حاجة إلى ذكر أسماء، بل يكفى القول بأنه من المؤسف، والداعى إلى السخرية، أن نقرأ عن اللاكفاءات المكتوبة عن شكسبير، أو راسين، على سبيل المثال، باسم القومية الضيقة، اللافتنة والمزعجة التى تدفع فى طريق تأليه لوبى دى بيجا، أو كالديرون دى لباركا، أو تيرسو دى مولينا، فلا مجال هناك إلا للزيغ المتأصل، واللاأكدية التى لا تقل تأصيلاً وغيبة لأعلى نوع من الموضوعية، والتى بإمكانها أن تكون أصلاً لمثل هذا النوع من المقارنات العالمية بين عبقرى وآخر، وأنا أسأل نفسى إذا ما كان فى أعماق كل نقد قومى لا يستتر نوع من عقدة النقص لا ضابط له مثل نقيضه من عقدة الفوقية، أعلم أنه عندما تقوم هذه المجموعة التى لا توصف من النقاد «الشوبينيين» بقراءة هذه الصفحات من هذا الكتاب سوف تطلق صيحاتها إلى عنان السماء وتشق جيوبها.

فى خطة الكتاب الأولية ظهر كفصل سادس مسرح القرن العشرين، وحين بدأت أعد سيناريو هذا الفصل تنبّهت إلى أنه، إذ يأتى مخصصاً للمسرح فى عصرنا (القرن العشرين)، فقد كان من الضرورى القيام بدراسة دقيقة تأخذ فى حساباتها كل جوانبه، وأنه يتنبه إلى مجمل ما به من إشكالية معقدة تتقصى أسباب مجموعة معينة من الظواهر والأسباب التى أتت به على هذا النحو، والأسباب التى حالت دون وجود تيارات مسرحية معينة أو موضوعات محددة، وبعض الأشكال الدرامية التى لها وجود فى بلاد أخرى، وبهذا تزايد فهرس الأسئلة التى وجب على أن أرد عليها، مما جعلنى أقرر تخصيص لا أقول فصلاً، بل كتاباً كاملاً عن المسرح الإسباني فى القرن العشرين؛ لم يبد لي مشرفاً أن أتناول هذا المسرح - وما بدا لي مرضياً - فى عدد خمسين صفحة مضغوطة، وعلى جانب آخر، مثلما درجت عليه الكتب الموجزة التى تتناول تاريخ الأدب - مع بعض الاستثناءات المشرفة - من التضاؤل بدرجة كبيرة حين تصل إلى الفترة المعاصرة، ولكننى ما أردت عمل مثل هذا الأمر.



وأود هنا أن أشكر للسيد خوسيه أورتيجا، القائم على أمر هذه الطبعة، تفهّمه وإجازته إلغاء هذا الفصل، مصرحاً لي، رغم ما تم الاتفاق عليه في العقد الأصلي، بإهداء كتاب له في القريب العاجل.

تنبيه أخير وموجز، يكاد القارئ لا يعثر على إشارات مرجعية، أزيحت عن مثل هذا الكتاب من مجموعة الجيب، والتي توصي قواعدها بزيادة سرعة كل جهاز متحذلق، ويدين هذا الكتاب في كثير إلى عدد من مؤرخي الأدب مثل بالبونيا برات، ومؤلفين ممن كتبوا أعمالاً أحادية الموضوع وتخصصية لهم أسماء يمكن أن تملأ قائمة طويلة، يصعب على ذكرها، هذا بالإضافة إلى بعض الطبعات الخاصة بالأعمال الكاملة، أو المختارة لكتاب مثل لوبي دي بيجا وكالديرون أو تيرسو، من بين آخرين، وكذلك الطبعات النقدية مثل «كلاسيكوس كاستيأنوس» أو «كوليكتيون إبرو».

مدريد ٢٠ ديسمبر عام ١٩٦٦



## مقدمة الطبعة الثانية

كان قصدنا حين الإعداد لمراجعة هذا الكتاب لطبعه للمرة الثانية هو ما ذهبنا إليه في الطبعة الأولى، ومع ذلك، فإن وعينا بالتقديم غير الكافي لبعض الموضوعات والنقد الودّي، الذي يبدو لهذا قاسياً من بعض الأصدقاء والرفاق، وتلك التقريظات التي اشتملت بروح موضوعي - نشكره - على ألوان من اللوم، وجاءت مصحوبة ببعض الأخطاء الموضوعية والأخرى الكتابية، والاعتبار التوفيقى لبعض القراءات الجديدة والنقاط، قد جعلتنا نقرر رفض صفحات بأكملها وكتابتها من جديد، مدخلين بعض التغييرات، بقدر ما تغيرت بها وجهات نظرنا، على أسلوب تناولها، وهذا، أحياناً، وبصورة واقعية، دون أن يمنعنا تعبيرنا عن أفكار مختلفة عن تلك التي ناصرتها من قبل، إذا ما بدت لنا هذه الأخيرة غير صحيحة أو كافية.

جديد هو التناول الخاص بالمسرح العصر أوسطى، وجديدة، بالتالى، غالبية الصفحات المخصصة له.

نود هنا أن نعبر عن شكرنا لخوان لويس ألبرج، على ما أمضيناه معه من ساعات مديدة، يوماً بعد يوم، فى مناقشات حادة وحماسية ومحاورات تقاسمناها سوياً، مدين له ولتلك بالكثير، وكذلك للفصل الجديد الذى خصصه للمسرح العصر أوسطى فى الطبعة الثانية للمجلد الأول من عمله القيم «تاريخ الأدب الإسباني» ليس هناك أعدل وأعرف بالامتنان من أن أهدي إليه هذه الطبعة الثانية من كتابنا.

وجديدة أيضاً تلك الصفحات المخصصة لـ «لاثيلستينا» La Celestina ، هذا بالإضافة إلى تلك التى تم تخصيصها للمسرح فى القرن الثامن عشر، والبعض الآخر الذى يتناول القرن التاسع عشر، أما الصفحات التى تتحدث عن القرن السادس عشر فقد جاء ظهورها دون تغيير جوهري - باستثناء ما ذكرناه عن «لاثيلستينا» - والقرن السابع عشر، حيث عمدنا إلى تصحيح بعض الأخطاء والحذف والإضافة، أو إبدال



بعض الأسطر هنا أو هناك، كما قمنا في كل الفصول بإكمال الاقتباسات المرجعية، كلما أمكن ذلك، ولو أننا عمدنا، مع ذلك، إلى إدخال كل المراجع المستخدمة، للزم أن نعيد من البداية بنية كتابنا هذا ، مهملين الغرض والقصد اللذين دفعانا إلى صياغته.

نكرر أننا ما هدفنا الكتابة للعلماء أو المتخصصين، ولا يعنى ذلك أننا قد سطرنا كتاباً بسيطاً هيئاً، أو أننا لم نأخذ في حسابنا نتائج البحث القائم على الاطلاع والتتقيب، ونعترف هنا بأن ما أهمنا بصورة أكبر هو الأفكار لا تكثيف الإشارات المرجعية في ذيل الصفحات، حين تقوم هذه الإشارات، نظراً لخلل مهني، بالإحلال محل تلك، بدلاً من أن تكون في خدمتها من الناحية الوظيفية.

نأمل أن يكون هذا الكتاب - في طبعته الثانية - ذا فائدة مدخلية للقارئ المثقف المهتم بالمسرح الإسيباني، ودعوة لمن يرغب في توسيع دائرة هذه التجربة الأولى ، ويحاول تعميق جوانبها وقضاياها المتعددة، والتي ما لبثنا أن بدأناها بخطوات أولية، وإذا ما أثار كتابنا فضول القارئ للتطلع نحو الغوص في أعماق سحيقة، فقد حققت هذه الصفحات الهدف الذي سَطُرَت من أجله.

إلى هؤلاء جميعاً الذين قدّموا لنا ملاحظاتهم، وأولئك الذين سيظلون على عهدهم بإمدادنا بأرائهم النقدية، نقدم لهم سلفاً عميقاً شكرنا وتقديرنا.

جامعة بوردو، أبريل ١٩٧١



## مقدمة الطبعة الثالثة

إن الجديد الذى طرأ على هذه الطبعة من كتابنا فى دار نشر «كاتيدرا» يكمن فى المراجع المختارة التى أدرجناها فى نهايته، وفى الإشارات الواردة فى ذيل الصفحات، أمل أن تكون هذه المراجع وتلك الإشارات ذات أهمية تعين وتوجه القارئ المهتم؛ كى يذلف إلى غياهب الغابة المرجعية الخاصة بالمسرح الإسباني.

وفيما يتعلق بالنص، فما لحقه تغيير هام أو كبير، لقد عمدنا فقط إلى بعض الإضافات أو الحذف، إلى جانب شىء من التصحيح، وأود هنا أن أوجه الشكر الخاص إلى السيد/ أنطونيو خوستو كويباس؛ لتصديه لإعداد وتنظيم "فهرس الأعلام"، الأمر الذى أثرى به هذه الطبعة.

جامعة بوريو : ١٩٧٩







## الفصل الأول

### مسرح العصر الوسيط

يعد تاريخ المسرح الإسباني ، الذي سَطَّرت أعماله باللغة القشتالية خلال فترة العصور الوسطى ، بمثابة تاريخ طوفان غامر لم يُخَلَّف من أحياء وراءه سوى جزيرتين صغيرتين : مسرحية الملوك السحرة *EL Auto de los Reyes Magos* ، التي ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثاني عشر ، وقصيدتين من القصائد الدرامية الشعرية القصيرة كتبهما جوميث مانريكي *Gómez Manrique* ، ترجعان إلى النصف الثاني من القرن الخامس عشر ، وبين هاتين الجزيرتين الصغيرتين توجد على وجه التحديد بعض الإشارات والدلائل غير الوفيرة وعسيرة التفسير ، تؤدي إلى قيام نظرية يصبح من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - البرهنة عليها ، الأمر الذي من أجله يصبح بالإمكان فقط التأرجح بين زعمين أو افتراضين يبعدان كثيراً عن التأكيد المتطرف لوجود مسرح أصلي ونفى وجوده كذلك .

وحتى نرسم - بطريقة ما - معالم تاريخ مسرح بزغ في العصور الوسطى وتبدد، يقوم بعض المؤرخين بإدراج نوعية من القصائد الحوارية باعتبارها حلقات تقوم بدور العلامات أو الشواهد الدالة على ما تبدد من أعمال ، وهي قصائد تنتمي إلى الجنس الأدبي المعروف باسم «المناقشات» مثل : حق الحب *La razón de amor* والتنافس بين إلينا وماريا *La disputa de Elena y María* ، وترجع أولى القصيدتين إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر ، والثانية إلى النصف الثاني منه - أو قصائد حوارية ، قريبة من الصيغة الدرامية، مثل القصيدة الرعائية *La Egloga* لفرانشيسكو دي مدريد، والحوار بين الحب والعجوز *Díálogo entre el Amor y un Viejo* ، أو مقطع من (الأغنية ١٢٢ - ١٣٧) من «حياة المسيح» لفرانيسكو دي ميندوتا ، الذي تثبتت الرغبة فيه عند رؤية «عمل ديني عن أعياد الميلاد *Auto O pieza de Navidad* ،



وكلها نصوص ترجع إلى النصف الثاني من القرن الخامس عشر . وبقبولنا لعدم وضع حد فاصل بين الأجناس في فترة العصور الوسطى ، فإن ذلك يدفعنا دائماً للتساؤل إلى أي درجة يصبح من المشروع أن ندرج في تاريخ المسرح أعمالاً ليست لها علاقة بالظاهرة المسرحية إلا في إطار العلاقة الإشكالية والظلية ، ولا يعنى تمتع تلك الأجناس بنوع من الحاسة الدرامية - كما هو الوضع بالنسبة لمؤلفات أخرى ظهرت في العصور الوسطى - سبباً كافياً بالنسبة لنا حتى نقوم بإدراجها - مع كل الفروق والتحفظات الممكنة - في تاريخ المسرح . إن الشكل الحوارى لجزء هام من شعر العصور الوسطى له معناه وتفسيره ضمن الإطار العام لتاريخ الشعر الغنائى ، نون أن تكون هناك ضرورة لنقله إلى مجال تاريخ المسرح.

ومن بين الاتجاهات البحثية ، التى يوجد لها ممثل معاصر بيننا<sup>(١)</sup>، من ينفى بكل حسم ، نون أن تتجمع بين يديه أية أدلة أكثر من وجود نصوص - وهذه الاتجاهات البحثية تعتبر مسرحية الملوك السحرة مجرد استثناء بسيط - وجود المسرح الوسيط في قشتالة Castilla، وبنفس الطريقة ، وفى أواخر حقبة القرن الماضى حدث نفى لا يقل فى حسمه وقطعيته لوجود الشعر الحماسى القشتالى ، وعلى ضوء ما حدث والشواهد القليلة المحفوظة الدالة على وجود الأنشطة الدرامية ، أصبح بوسعنا الإصرار، مستنديين على الدليل «الصامت» ، النسبى للغاية ، على نفى كل نشاط درامى فى قشتالة على مدى أكثر من ثلاثة قرون ؟ أكان هناك شعر غنائى، أو شعر حماسى ، ولكن المسرح لم يكن قد ظهر إلى حيز الوجود ؟ سنحاول جهدنا ، داخل المساحات التى بإمكاننا التحرك بين جنباتها هنا ، أن نقوم بترتيب المعلومات التى تبنتها الرؤى البحثية .

## ١ - بقايا الدراما الدينية فى قشتالة :

يشير دونويان<sup>(٢)</sup>، الذى نسير على نهجه فى هذا الباب ، وهو يكمل البقايا القليلة من آثار الأعمال الدرامية الدينية Dramas Litúrgicos التى أضافها بعض الباحثين السابقين ، إلى وجود ما يسمى بـ "Tropos" ، أى النصوص المصحوبة بالموسيقى ، والتى تعد بمثابة الخلايا الساللية للدراما الدينية فى قشتالة ، هذه النصوص هى :

١ - «التروبو» الذى يرجع فى مصدره إلى ديرسيلوس البندكتى ، والذى ظهر فى مخطوطتين يرجعان إلى أواخر القرن الحادى عشر ، وينتمى إلى مجموعة أعياد الفصح المعروفة باسم Visitatio Sepulchri (زيارة مريم لابنة عمها القديسة إيسابيل) .



٢ - «تروبو» آخر من نفس المجموعة يرجع في مصدره إلى سانتيا جو دي كومبوستيلا ، من القرن الثاني عشر .

٣ - واثنان آخران من أويسكا Huesca، يتماهى أحدهما مع ذلك الوارد من سانتياجو، بينما ينتمى الآخر إلى مجموعة أعياد الفصح المعروفة باسم Officium Postorum، وكلاهما راجع إما إلى القرن الحادى عشر أو الثانى عشر .

٤ - أما نفس «التروبو» المنتمى إلى الـ Officium Postorum الوارد من أويسكا ، فيوجد فى أحد الكتب المقدسة المنتمية إلى القرن الخامس عشر ، والوارد من نويسترا سنيورا ديل بيلار دي سرقسطة ، يحتوى على احتفاليات دينية أقيمت فى العديد من الكاتدرائيات الإسبانية ، وفى نفس المخطوط تظهر نسخة خاصة بعمل دينى وارد من كاتدرائية غرناطة، فى بالما دي مايوركا Palma de Mallorca، وهناك احتفاليات مماثلة ، تنتمى فى مجملها إلى مجموعة Visitatio Sepulchri (زيارة مريم لابنة عمها إيسابيل) يمكن البرهنة على وجودها فى جواديكس Guadix، بمدينة بالنسية Palencia، كذلك من المحتمل وجودها فى مدينة سيجويا Segouia.

٥ - وأخيرا نرى دونوبان Donovan يعطى أهمية خاصة للدراما الدينية التى ظهرت على ساحة مدينة طليطلة Toledo ، وفى مخطوط تم تحريره عام ١٧٨٥ على يد الكاهن القانونى لكاتدرائية مدينة طليطلة ، والذي عمل فيما بعد مطرانا لسنتياجو ، فيليبى فيرنانديث بايخو ، وهو مخطوط ينتسب إلى أكاديمية التاريخ تحت عنوان : مذكرات ومحاضرات ذات فائدة لمن يقوم بكتابة تاريخ كنيسة طليطلة منذ عام (١٥٣٥) الذى افتتح فيه هذه المدينة الملك ألفونسو السادس، ملك قشتالة، ويأتى البحث الخامس منها عن الموسيقى، والبحث السادس عن العروض المسرحية الشعرية فى المعبد ، وعرافة ليلة أعياد الميلاد ، تحتوى على سرد وصفى للعروض الدرامية والنصوص التى كتبت بلغة أصلية ، فى البحث الخامس يُقدِّم لنا سرداً وصفياً مفصلاً حول عرض درامى من بين مجموعة أعياد الميلاد، ويدرج فيه غناء تبادلياً باللغة القشتالية بين اثنين من الرعاة يتحدثان عن ميلاد المسيح .

ويؤكد بايخو Vallejo أن هذه الاحتفالية تمثل تراثاً قديماً ، ويضيف بأنه قد أقام وصفه على أساس من المخطوط الذى حرره خوان تشابيس دي أركايو ، صاحب رزق الكاتدرائية فى الفترة ما بين ١٥٨٩ و ١٦٤٣ ، على الرغم من عدم وجود دليل على أن



العروض الدرامية والمقطوعات الغنائية التي كتبت باللغة القشتالية ، والتي يرجعها بايخو تاريخيا إلى القرن الثالث عشر ، تمثل ذلك التراث القديم ، فإن لاثارو كاريثير Lázaro Carreter<sup>(٣)</sup> يميل إلى التفكير - على أثر دراسة الأوزان الشعرية (العروض) ومجمل الألفاظ - في أن تاريخ النص القشتالي يمكن أن يكون متقاربا مع التاريخ الذي أشار إليه بايخو ، أما دونويان ، من جانبه ، فقد عثر على أقدم إشارة إلى هذا العرض الدرامي الطليطلى في أحد كتب صلوات القساوسة بمدينة طليطلة خلال القرن الرابع عشر ، دونما إشارة مع ذلك إلى الغناء التبادلي الوارد باللغة القشتالية .

في البحث السادس يصف بايخو - جاعلا منه بحثا موعلا في القدم - احتفالية العرض الدرامي الخاص بنبوءة العرافة Sibila ، ويذكر كذلك أبياتا شعرية خُطت باللغة القشتالية ، تحل - حسب ما يذكر بايخو - محل تلك الأشعار التي كانت تُغنى في بداية الأمر باللغة اللاتينية ، تلك الاحتفالية ، وأشعارها التي خُطت باللغة اللاتينية كانت على علاقة محتملة بالـ Ordo Prophetarum (التجمع النبوي) الذي ينتمي هو الآخر إلى مجموعة أعياد الميلاد .

وبالمقارنة مع بقايا الدراما الدينية في شرق شبه الجزيرة الأيبيرية أو في بلاد أخرى مثل فرنسا أو إنجلترا، على سبيل المثال، فإن الآثار التي أضافها وقام بدراستها دونويان في قشتالة ، تمثل - كما يؤكد الباحث البندكتي- زادا في هيئة محصول بسيط ، والذي يقدم له بعض الأسباب التي تبدو لنا مقنعة للغاية وذات أهمية، وهي ، باختصار: ١ - إعداد الساحة في قشتالة لإدخال الشعيرة الرومانية ، كي تحل محل العجمية الأندلسية ، وذلك كي يتمكن طابعها من إدخال بعض الإصلاح على الطقوس الدينية ، وهو الأمر الذي جعل رجال الدين والرهبان المكلفين بهذه المهمة لا يتمتعون بالحماس اللازم لإدخال مستجدات واحتفاليات غير ضرورية وأساسية مثل الأعمال الدرامية الدينية . ٢ - الدور الهام الذي لعبه في إدخال الشعيرة الجديدة رهبان كلوني Cluny ، الذين لا هوية لهم لاستخدام Tropos (النصوص المصحوبة بالموسيقى) والأعمال الدرامية الدينية . ٣ - الإدخال المتأخر للشعيرة الرومانية في قشتالة ، والذي من الممكن أن يكون قد تصادف مع بداية تطور الدراما الدينية الأصلية ، وهو الحدث الذي سوف يكون له أثره في تحجيم انتشار الدراما الدينية.

واستنادا إلى هذا السبب الأخير نجد أنفسنا ، بالتحديد ، أمام العمل الدرامي المعروف باسم دراما الملوك السحرة Auto de los Reyes Magos ، الدراما الدينية الأصلية



التي ألفت - وفقا لما يذكره منينديث بيدال Menéndez Pidal - عام ١١٥٠ ، أى أن ذلك قد حدث بعد بضعة عقود فقط على إدخال الشعيرة الرومانية فى قشتالة.

## ٢ - دراما الملوك السحرة Auto de los Reyes Magos

فى أواخر القرن الثامن عشر اكتشف فيليبي فيرنانديث بايخو فى أحد المخطوطات الموجودة بكاتدرائية طليطلة - نصا غير كامل يحتوى على ١٤٧ بيتا من الشعر متعدد الأوزان ، وفى عام ١٨٦٢ تمكن أمادور دى لوس ريوس من نشره ، وبداية من هذا التاريخ قام جمع من المشتغلين بالدراسات الإسبانية بطبعه ، وفى عام ١٩٠٠ يقوم بطبعه منينديث بيدال<sup>(٤)</sup> ، الذى وهبه عنوانا مازال يعرف به حتى اليوم ، ويضع له تاريخا ، على أثر دراسته لخصائصه اللغوية ، يرجع إلى أواخر القرن الثانى عشر أو بدايات الثالث عشر، ثم أرّخه بتاريخ آخر بعد ذلك سابق على تاريخه الحقيقى، أى فى منتصف القرن الثانى عشر .

أما بالنسبة لأشخاص هذا العرض فهم الملوك السحرة الثلاثة : هيرودس Herodes ، وحكيم عجوز وحاخام يعمل فى بلاط هيرودس ، ويتكون فى بنائه الدرامى هكذا : ثلاثة حوارات متتالية لجسبار Gaspar ، وبالاستار Balastar وميلشور Melchor ، حوار بين الملوك السحرة الثلاثة ، وحوار بين هيرودس والحكيم والحاخام ، وهنا يتوقف سير العرض .

فى كل واحد من هذه الحوارات الذاتية نرى دهشة الشخصية عند رؤيتها للنجم الجديد وهو يتلألأ ، بالإضافة إلى الصراع الداخلى المحبوك دراميا بين حيرة العقل ودفعة القلب ، وفى المشهد الثانى نرى اللقاء بين الملوك السحرة الثلاثة الذين يتصارحون باكتشافهم لهذا النجم ، وقرارهم بالذهاب لعبادة الخالق ، وشكهم فيما إذا كان «ملكا أرضيا أم سماويا» ، وهنا يقدم بالاستار Balastar الوسيلة التى بمقتضاها يمكنهم الخروج من شكوكهم : سوف يقدمون له الذهب ، والصبر ، والبخور ، فإذا ما اختار الذهب، سيكون ملكا أرضيا ، وأما إذا اختار الصبر فسوف يكون إنسانا فانيا، وعند اختياره للبخور، فهو ملك السماء .

وفى المشهد الثالث ، يحضر الملوك أمام هيرودس ويبلغونه بميلاد ملك سيكون سيد الأرض، يجمع هيرودس معلوماته بكل دقة ثم يكلفهم - حين يلقونه - بالعودة إليه



مرة أخرى لإبلاغه ، وحين يصبح بمفرده يعبر عن غيظه وحنقه ومخاوفه ، ثم يستدعى مستشاريه: رؤساء الأديرة ، أصحاب السلطة ، الكتبة ، أهل اللغة والبلاغة والمنجمين ، وهنا يعرب المؤلف المجهول عن نيته في تحديث الحدث الدرامى ، ملقيا بالشخصية فى الظرف التاريخى لجمهور النظارة ، وفى المشهد الأخير نلاحظ مناقشة مُدوِّية بين اثنين من مستشاريه ، بينما يعترف الحاخام بجهله، نجد الحكيم يتهم هذا الجهل بأنه مجافٍ للحقيقة ، وعند هذه النقطة الخلافية بين اثنين من ممثلى «الصفوة» اليهودية نجد السرد النصي قد توقف.

إنه لمن المدهش فى هذا النموذج الوحيد والمبكر لمسرحنا الأولي فى العصور الوسطى تلك السليقة الدرامية لمؤلفه الذى - عند عرضه مسرحيا للحكاية الإنجيلية - يحاول خلق مانطلق عليه اليوم المواقف ، كما يبذل جهده فى رسم طباع الشخص ، وأما فيما يتعلق بالنظم الشعرى ، الذى يستخدم فيه أبياتا من ١٤ ، ١٦ ، ٩ مقاطع ، فإن منينديث بيدال قد أبرز أيضا «السليقة الدرامية» التى يحاول بها الشاعر الموازنة بين الأبيات والمواقف ، بادئا الاتجاه الشعرى متعدد الأوزان الذى دائما ما كان سمة للمسرح الإسباني»<sup>(٥)</sup>.

وفىما يتعلق بمصادر دراما الملوك السحرة ، نجد أن سترادبنت Sutrdenant<sup>(٦)</sup> يعثر عليها لا فى الدراما الدينية ، وإنما فى أعمال كتبت بلغة شعبية عامية ، حيث وجد نوعا من الشبه بينها وبين قصائد روائية فرنسية تدور حول طفولة المسيح مثل إنجيل الطفولة El Evangile de L'enfance ، الذى اعتمد على إنجيل متى El Evangelio del Pseudo Mateo ، صاحب التأثير الكبير فى الأدب والفن فى فترة العصور الوسطى .

هناك توافق بين دراما الملوك السحرة إذن و Jeu d' Adam (لعبة آدم) الفرنسى فى أنه لم يؤخذ فقط عن مصادر دينية ، وهو الأمر الذى يُعدُّ بمثابة شهادة على وجود تراث أولى مسرحى دينى فى اللغة العامية ، مستقلا عن الجانب المقابل ، أم لا ، للدراما الدينية، مع الاحتفاظ بالخاصية الهامة التى تكمن فى - على افتراض صحة التاريخ الذى يذكره منينديث بيدال - أن العمل القشتالى بالإمكان أن يكون سابقا على العمل الفرنسى ، مشيرا بهذا - أخذا فى الاعتبار الأصول الفرنسية لعملنا الدرامى «دراما الملوك السحرة» - إلى وجود تراث مسرحى أصلى فى فرنسا سابق على منتصف القرن الثانى عشر ، وها هو رافائيل لابييسا Rafael Lapesa يشير، بدوره - على أثر دراسته



لبعض الجوانب اللغوية للنص، وعلى وجه الخصوص «القوافي غير القياسية» - إلى التأثيرات الفسكونية الفرنسية إلى أن يصل في النهاية إلى التكهن بالأصول الفسكونية المحتملة لمؤلف دراما الملوك السحرة<sup>(٧)</sup>.

إنه من غير المحتمل ، في الوقت الراهن ، أن نعرف ما إذا كانت دراما الملوك السحرة تمثل أحد الإسهامات ، ضمن الإسهامات الأخرى ، المسرحية القشتالية في العصور الوسطى في مجال الدراما الدينية الأوروبية، وعلى كل، فمن المناسب ألا ننسى - كما كتب دونوبان Donovan - بأن «الأعمال الدينية الأصلية الأولية لم تظهر في العديد من المرات حتى في صورة مكتوبة ، وإنما كانت تنتقل ببساطة بين الناس عن طريق المشافهة<sup>(٨)</sup>، وإذا ما كانت دراما الملوك السحرة قد نشأت في طليطلة ، حيث وجدت مجموعات عديدة من السكان الإفرنج ( الكتلان والفرنسيين ) ، فهل يصبح من المغامرة أو اللا معقول الاعتقاد بأن مدنا هامة أخرى وضعت معالم طريق سانتياجو والتي وجدت فيها - كما يذكر منينديث بيدال - أحياء كاملة يسكنها المهاجرون الفرنسيون، مثل : بامبلونة ، بويتتي دي لارينا ، إستيا ، لوساركوس ولوجرونيو ، بيلورادو، بوجوس ...»<sup>(٩)</sup>، هذا بالإضافة إلى مدينة سانتياجو دي كومبوستيلا نفسها، حيث كانت تحوى بين جنباتها لنفس الأسباب التي تجمعت لطليطلة - المعقل الفرنسي الحصين - عروضاً مسرحية دينية ؟ وإنه لأمر فائق للتصور حقا أن يكون طريق سانتياجو - أعتمد ثانية على ما كتبه منينديث بيدال - «هو الشريان الرئيسى الذى قاد عبر الشمال الإسباني كله سيلاً من حياة وفنون غريبة» مع شمول هذا أيضا - كما برهن على ذلك السيد رامون منينديث بيدال - للشعر الغنائى والشعر الحماسى ، ولم يبق خارج هذا الإطار إلا الشعر الدرامى ، وخاصة المسرح الدينى ، أو أنه قد تم تأخير مكانيا بصفة مطلقة . إن عدم وجود النصوص لايعنى بالضرورة نفي وجود مسرح ، وإذا ما كان الأمر كذلك فكيف لنا أن نفسر ، بسبب العلاقة مع الشعر الغنائى أو الحماسى ، سبب كل هذا الشذوذ ؟ وما علينا أن ننسى بأن المسرح الذى صيغ بلغة عامية ، والمتمثل فى عملى الملوك السحرة الإسباني و Jeu (لعبة آدم) الفرنسى لا يعنى بالضرورة أنهما قائمان فى أساسهما على المسرح الدينى ، ولهذا فلا يعنى غياب وفقرة ونادرة هذا (المسرح الدينى) غياب ونادرة وفقرة تلك (الأعمال الدرامية الأولية) .



### ٣ - القانون الكنسى وقانون مجلس أساقفة أرندا :

بعد دراما الملوك السحرة أتت فترة من الفراغ بلغت قرنين ونصف ، ومع هذا فهناك نصان يشهدان بوجود مسرح دينى ودينوى ، ولكنهما لا يمداننا بشيء عن قيمته ولا عن أهميته بصفته الدينية تلك ، هناك قانون للكنيسة ينظم الاشتراك فى العمليات المسرحية من قبل رجال الدين (فى القرن الثالث عشر) لألفونسو العاشر Alfonso X ، نصه كما يلى : «ليس للرهبان الاشتراك فى ألعاب السخرية ، كى يفد العامة لمشاهدتها ، كما جرت العادة ، وإذا ما قام أناس آخرون بترجمتها فلا يمكن اشتراك الرهبان ، حيث يقوم هؤلاء بأعمال السخرية والاستهزاء ، كما لا يجب أن تقام مثل هذه الأشياء داخل الكنائس ، وقد نبهنا من قبل على ضرورة طرد من يقوم بترجمتها من رحاب الكنائس ؛ فكنيسة الرب هى مكان للعبادة ، لا مكان لترجمة تلك الأعمال فى رحابها... ولكن بإمكان الرهبان الاشتراك فى ترجمة ما يتعلق بميلاد المسيح ، حيث يبدون فيها كيف أن الملك قد أتى إلى الرعاة ، وكيف أخبرهم بكيفية ميلاد المسيح ، وكيف أقدم الملوك السحرة بعد ظهوره على عبادته ، ثم بعثه ، الذى يظهر كيف صلب ثم أعيد إلى الحياة فى اليوم الثالث.. ومثل هذه الأشياء التى تدفع الإنسان لعمل الخير وإظهار الورع الدينى ، فبإمكان الرهبان القيام بالاشتراك فيها ، هذا ما يمكنهم عمله بكل احترام وورع ، وفى المدن الكبرى حيث يوجد المطارنة والأساقفة ، وبأمرهم أو أمر من يقومون مقامهم ، وليس بإمكانهم القيام بهذا داخل القرى أو فى الأماكن غير المحترمة ، أو بسبب الرغبة فى كسب الأموال» .

أما النص الآخر فهو قانون لمجلس أساقفة أرندا Concilio de Aranda (١٤٧٣) ، الذى ذكره شاك Schack باللغة اللاتينية وتمت ترجمته إلى اللغة القشتالية على يد ميير Mier ، ونصه كالتالى : «إنه بسبب ما جرت عليه العادة المقبولة فى كنائس الحواضر، والكاتدرائيات ، وعدد آخر من محافظاتنا ، وفى أعياد ميلاد المسيح والقديسين استييان وخوان وإينويثنتس ، كما فى بعض أيام العطلات وبعض الصلوات المهيبة (القداس) ، من تقديم الكنائس لبعض الأعمال المسرحية وغيرها من وسائل الترفيه ، وكلها غير شريفة وفيها مخالفة للنظام القائم ، كما تسمع الأغانى غير المحتشمة والحوارات الساخرة حتى أصبح ذلك يعوق العبادة ، وتحول الجمهور إلى أناس عديمى الورع والتقوى - فقد قررنا نحن المجتمعين إجماعا منع هذا الانحراف ، بموافقة مجلس الأساقفة ، هذا إلى جانب منع عرض مثل تلك الأعمال والخيالات



والعروض مرة أخرى ، هذا بالإضافة إلى الأغاني غير المحتشمة ، كما قررنا بأنه إذا ما قام الرهبان بالخلط بين أعمال التسلية والأخرى غير المحترمة التي أشرنا إليها وبين الأعمال الدينية ، أو أذنوا بها وقبلوها بطريق غير مباشر... فلا بد من إنزال العقوبة بهم ... ولا يفهم من هذا الذي قررناه منع العروض الدينية والشريفة ، التي تعد الجماهير إعدادا ورعا وتقيا ، سواء أكان ذلك في الأيام المعلومة أم في غيرها<sup>(١٠)</sup> .

وفيما يتعلق بالمسرح الديني فإن قانون Las Partidas (العروض المسرحية الكنسية) يعد شاهدا على وجود ثلاثة أنواع من العروض التي تنتمي إلى أعياد الميلاد La Navidad ، وعيد الظهور (الغطاس) La Epifania والبعث La Resurreccion ، هذا إلى جانب أنه يحدد في أي الأمكنة كان من الواجب عرضها وأي الأمكنة لا ، وكذلك الغاية من مثل تلك العروض .

هل بالإمكان التفكير في أن مثل تلك التحديدات تشير إلى حقائق لا وجود لها ؟ أما بالنسبة لقانون مجلس أساقفة أرندا ، فهل تعني إشارته إلى «الأيام المحددة سلفا» ، «وغيرها من الأيام» ، التفكير ، بالضبط ، في تراث يصبح الحديث عن تواريخ محددة في إطاره العام ذا معنى ، تراث بالإمكان أن ينسحب على «أيام أخرى أيا كانت» لا على «أيام محددة سلفا» ؟

أما بالنسبة للألعاب المسرحية المشار إليها في Las Partidas وغيرها من العروض والأقنعة والفظاظات المذكورة في قانون مجلس أساقفة أرندا ، فما هناك من معلومات تسمح بالتفكير في أي نوع من العرض المسرحي الدنيوي ؛ ولهذا فمن المحتمل أن الأمر يتعلق ، كما يشير لاثارو كاريثير L'azaro Carreter ، «برقصات وتمثيلات صامتة ومهازل قصيرة» ، أو كما يشير خوان لويس ألبرج Juan L. Alborg «بالعروض الهزلية والتمثيلات الصامتة الهجائية والهزلة ، والتي كانت تقدم في صورة فظة إلى أن تصل في عرضها إلى صورة غير أخلاقية ، ليس فقط في نصوصها ، وإنما أيضا في تعبيراتها وإشاراتها ، وأغانيها ومواقف الممثلين» ، والتي تمثل تقليدا ، من المحتمل أن يعود إلى أيام التمثيل الرومانى الصامت القديم ، ظل يتبعه الرواة Los Juglares على مدى العصر الوسيط الأوروبى ، دون أن يكون بمقدور عمليات المنع العديدة التي قامت بها الكنيسة إبعاد مثل هذه العروض<sup>(١١)</sup> .



#### ٤ - جوميث مانريكي (١٤١٢ - ١٤٩٠) : Gómez Manrique

قام جوميث مانريكي ، بطلب من أخته ، دونيا ماريا مانريكي ، نائبة رئيس دير كالاباثانوس Calabazanos ، ولأجل أن يتم عرضها مسرحيا على يد الراهبات ضمن الإطار العام للاحتفال الدينى بيوم الميلاد - بكتابة عمله : تمثيل ميلاد المسيح Representacion del Nacimiento de Nuestro Senor ، يبدأ العمل بالشكوى الأولية التى يظهرها يوسف José ، والتى تعبر عن غيرته فى الوقت الذى لم يكن يعرف فيه تفسيراً للحمل الذى وقع لماريا (مريم) ، زوجته :

أه أيها العجوز الشقى !  
كان حظى أسود  
يوم تزوجت من مريم ،  
التى أضاعت شرفى .  
إنى أراها فى حملها البين ،  
الذى لا أعلم فاعله ، أو زمانه ؛  
يقولون إنه من «الروح القدس» ،  
إلا أننى لا أعلم عن ذلك شيئاً .

وعقب هذا المشهد يأتى تضرع العذراء ، طالبة من الرب أن ينير «الظلمة التى تلف يوسف» ، ثم التحذير الذى يرسله الملك إلى الزوج ، وفى النهاية غناء الحمد والعبادة الذى يأتى على لسان مريم، ثم بعد ذلك نرى محاولة لبدء حوار بين الرعاة، الذين سيقومون بعبادة الطفل «المسيح»، بغناء عذب قوى صادر عن مجموعة الملائكة ثم نبوءة الأطفال الذين يصفون أدوات آلام المسيح بالفظاعة والالأم، ثم يختتم العمل بأغنية شعبية تغنى فى أعياد الميلاد على لسان الراهبات. يأتى العمل فى طابع غنائى بصفة أساسية، إنه يمثل، فى الواقع ، قصيدة جميلة من قصائد أعياد الميلاد، تغنى على لسان مجموعة من الأصوات تندر فيها - إن لم يكن لا وجود لها - الحركة المسرحية.

هناك عمل يقل عن هذا الأخير فى ذاتيته الدرامية هو : الأحزان المكتوبة من أجل الأسبوع المقدس Las Lamentaciones Hechas para Semana Santa ، والذى بكثير من التحايل يمكن إدراجه فى إطار علاقة مع مجموعة الآلام La Pasión الدرامية. تمثل هذه الأغاني تعليقاً غنائياً بسيطاً ، ذا شجون ، على آلام المسيح ،



وكما برهن لاثارو كاريتير «فإنها لا تعدو أن تكون سوى نسخة عجيبة من «بلانكتوس ماريا» Planctus Mariae «مريم الطاهرة» ، المهمة الدينية الموهلة في القدم، والتي تختلط بالأمر المطروق من الرسالة المشنومة»<sup>(١٢)</sup>.

منذ سنوات قليلة، عندما كُتبت لأول مرة السطور القليلة والقوية بخصوص مسرح العصر الوسيط، كنت أرى مع لاثارو كاريتير أن البدائية المسرحية لعمل جوميث مانريكي: تمثيل ميلاد المسيح، كانت تمثل شاهدا غير مباشر على الفقر المسرحي الذي نبتت فيه، واليوم نرى النظرية التي تبناها ألبورج Alborg تمثل أكثر إقناعا، والتي تقول : «إن تمثيل ميلاد المسيح لمانريكي لا يحوى بين جنباته تحديدا للوجود أو عدم المعرفة، كما أنه لا يمثل أية حلقة بدرجة محددة في أية عملية درامية، كما أنه لا يمكن الاعتماد عليه، بالتالي، من أجل تحديد الإيقاع أو إثبات وجود مسرح العصر الوسيط، كما أنه لا يمثل نفيا لهذا الوجود، وهذا بكل بساطة لأنه يُمثل أمرا آخر: إنه عبارة عن كميات غير متجانسة، مستخدمين هنا الاصطلاح الرياضي»<sup>(١٣)</sup>. في الوقت الذي قام فيه جوميث مانريكي بكتابة عمله لأجل راهبات دير كالباثانوس، حتى يقمن بالاحتفال بأعياد الميلاد في مصلى الدير نفسه، من المنطقي التخمين بأنه، كشاعر غنائي، لم يكن يفكر في التوفيق بين العمل والغرض المكتوب من أجله، وعلى الرغم من الإشارات التي تدل على وجود علاقة بين عمل جوميث مانريكي والعمل البدائي المعروف باسم Officium Pastorum (المهنة الرعوية)، فيبدو لنا أمرا عجيبا أن يكون الموضوع الأول الذي يفتتح به عمل جوميث مانريكي هو موضوع الغيرة والشك عند يوسف José، المشار إليه في إنجيل متى «صان ماتيوس» (١ ، ١٩)، والذي حظى بتطور واسع في العديد من الأناجيل المزيفة حول أعياد الميلاد (إنجيل سانتياجو ، ١٣ ، ١ ، ٢ ، ٣ ، و ١٥ ، ١٠ ، إنجيل متى المنتحل ، (١٠) ، ١ ، ٢ ، و (١١) ، كتاب عن ميلاد مريم ، (١٠) (١ ، ٢) الموضوع الذي، بمصادره الأكيدة التي ترجع إلى النبع نفسه، يظهر، على سبيل المثال، في عمل عن أعياد الميلاد باللغة الفرنسية في القرن الخامس عشر، تم العثور عليه في مكتبة جينيفيف Bibl. Genève<sup>(١٤)</sup>، والذي سيحظى بانضمامه إلى آلام المسيح الفرنسية التي كتبت في القرن الخامس عشر، كما نرى على سبيل المثال، في آلام المسيح (عام ١٤٠٥) التي خطها أرنول جرييان، وأصبحت، بلاشك، تمثل عنصرا تراثيا في أعمال مسرحية وتمثيلية تدرج تحت عباءة مجموعة أعياد الميلاد، وإذا ما كان جوميث مانريكي في تصوره المسرحي لعمله (تمثيل ميلاد المسيح) غير مضطر لأن



يأخذ في حسبانته ذلك النوع من العروض الشعبية ، فإن ذلك لا يمنع إمكانية استخدامه لأي من العناصر التراثية، ويتوافق أيضا، بصورة عجيبة ، مع المشهد الأول - شكوك يوسف - التي بدأ بها العمل، على سبيل المثال، ذلك النص الشعري والحواري الذي صيغ باللغة الكتالانية ويحمل العنوان التالي *Per fer La Nativitat de Nostre Senyor*، والمحفوظ في نسخة ترجع إلى القرن الخامس عشر<sup>(١٥)</sup>.

بالنسبة للمؤلفات الرمزية ، المتمثلة في دائرة البلاط التي جاءت تحت عنوان مؤلف بسيط كتبه جوميث مانريكي بأمر من السيدة دونيا إيسابيل، المشتمل على نوع من التهريج، بمناسبة ميلاد أحد أحفادها : *Breve Tratado...*، لاتعدو كونها مجرد عروض صالونية لا تقوم على علاقة جادة بالمرح.

إنها عروض صالونية تشبه إلى حد كبير تلك العروض الثابتة ، على سبيل المثال ، في تاريخ خوان الثاني *La Crónica de Juan II* ، أو تاريخ المشير لوكاس دي إيرانتو *Crónica del Condestable Lucas de Ianzo* ، لقشتالة، أو للبرتغال، في تاريخ دون جواو الأول ، وكذلك في جارتيا دي ريسنيدى<sup>(١٦)</sup>، وذلك على غرار ما كان يجري في البلاطات الأوروبية الكبيرة منها والصغيرة خلال «خريف العصر الوسيط» والتي لا علاقة لها ، بالطبع ، لا إيجابا أو سلبا ، بوجود المسرح الديني أو عدمه.

على الرغم من رفضي لأن أدرج هنا كإعمال درامية تلك القصائد الحوارية أو القصائد الروائية التي تشتمل على بعض الأجزاء الحوارية كما هو في المقطع الرعائي الخاص بالميلاد في حياة المسيح *Vita Christi* أو آلام المسيح : *La Pasion Trobada* للكاتب ديجو دي صان بدرو، حيث نرى الحدث فيها لا يعدو كونه حدثا محكيا، لا أريد، مع ذلك، الصمت عن ذكر رأي بعض النقاد أمثال شارلوت ستين في تعرضه لحياة المسيح *Vita Christi* و دوروثي شيرمان بيفان بالنسبة لآلام المسيح (*La Pasion Trobada*)<sup>(١٧)</sup>، حيث يريان في هذين العملين، بالإضافة إلى النوعية الدرامية، انعكاسات لأنواع تراثية درامية سابقة ظلت - عبر عملية انتقائية - ملحقة بهذه القصائد الروائية (السردية).

وفيما يتصل بهذا الأمر، أريد أن أشير، حيث إن الموضوع يتطلب حيزا لا نملكه هنا بين أيدينا ، إلى أن الظاهرة نفسها بالإمكان العثور عليها في عدد غير قليل من الأعمال الدينية التي ترجع إلى النصف الأول من القرن السادس عشر، وعلى وجه الخصوص أعمال المجموعة الخاصة بآلام المسيح *La Pasion* وبعثه *La Resurreccion* ،



والتي تعكس في بنيتها الموضوعية (الانتقاء، والمضمون ، والأبوات الضرورية)، في صورة جزئية ومختصرة، بنية بعض الأعمال الفرنسية التي كتبت عن آلام المسيح - هكذا على سبيل المثال، قصيدة البعث الرعائية la Égloga de la Resurreccion (بورجوس، ١٥٢٠ ، طبعة جيلت Gillet ، في بملا Pmla ، الجزء ٤٧، عام ١٩٣٢، صفحات ٩٦٣ - ٩٧٤) أو عمل البعث : La Pieza de la Resurreccion ، لخوان دي بيدراثا (١٥٤٩ . طبعة جيليت في المجلة الإسبانية، عدد ٨٤، عام ١٩٣٣ ، صفحات ٥٥٥ - ٦٠٥) حيث تظهر معالجة درامية لمشهد الأنبياء على الحافة، وهبوط المسيح إلى النار، والتجليات الأولى للمسيح، مع خاصية ظهور المسيح للمرة الأولى أمام أمه ، وهو الأمر الذي لا وجود له على صفحات الأناجيل ، سواء الرسمية منها أو المزيفة التي تتحدث عن آلام المسيح وبعثه، وإنما على سبيل المثال، يرد لها ذكر على صفحات الآلام La Pasion لأرنول جرييان (٢٩ ، ١١٢ - ٢٩ ، ١٨٠)، وبنفس الأسلوب نجد أن العمل الذي كتبه بيدراثا يدرج في طياته من الناحية الدرامية الحوار الخاص بخوداس Judas ، مع قبوله لأحد العناصر الهامة في الأسطورة (حادث قتله لوالده ومضاجعته لأمه)، وهو الأمر الذي يتم تناوله أيضا، على سبيل المثال ، في عمل كتلاني بعنوان الآلام ، راجع إلى القرن الرابع عشر ، والمعروف فقط بما يشتمل عليه من جزئين (١٨).

إننا نرى بأن الدراسة المتأنية للأعمال الخاصة بالمسرح الديني الذي ظهر في القرن السادس عشر ، والتي لا تنتمي إلى التراث البلاطي الشعبي من تلك التي كتبها خوان ديل إنثينا Juan del Encina وتورس نأرو Torres Naharro وخيل بيثنتي Gil Vicente، ومقارنة موضوعاتها ، وترتيبها ومعالجتها الدرامية، هذا بالإضافة إلى تحليل الألفاظ ، والعناوين التي تتضمنها باللغة اللاتينية، حين يكون لها وجود ، وللنصوص الدينية المغناة، سوف تفتح فجوات قليلة تسمح بالنظر إلى الوراء ، وإذا ما سُمح لي بالمبالغة، فإن هذا المسرح الديني يمكن استخدامه، مثلما فعل منينديث بيدال مع المدونات التاريخية Las Grónicas التي ظهرت في العصور الوسطى حتى يعمل على إعادة ترميم الأجزاء المتبقية من شعر الحماسة القشتالي المفقود رغم توافر بعض القرائن على وجوده.

إن مشكلة مسرح العصور الوسطى في قشتالة لا تبدو لنا ، إذن ، أنها أخذت طريقا للحل بالصيغة السالبة : «ما كان له من وجود يذكر» .







## الفصل الثانى

### كتاب المسرح من "جيل الملكين الكاثوليكين"

#### ومسرح القرن السادس عشر

#### Generacion de Los Reyes Católicos

فى أواخر القرن الخامس عشر ظهرت سلسلة من كتاب المسرح جاء ميلادهم تقريبا عام ١٤٧٠ ، والذين بإمكاننا أن نجمع بينهم فى مسمى واحد، نظرا للميلاد والأيدولوجية، يطلق عليهم «جيل الملكين الكاثوليكين»، وقد وافتهم المنية جميعا أثناء فترة حكم الإمبراطور، كما أن أعمالهم تنبئ عن ميلاد مسرح غنى ومعقد، بإمكاننا أن نباركه، وهذا من الناحية التاريخية المحضة، باعتباره مسرحا إسبانيا، تجمعت له خصائصه الذاتية، هذا بالإضافة إلى دلالاته التى لا تقل فى ذاتيتها عن خصائصه، ولقد قام هؤلاء الكتاب فى حقبة من الزمن لم تبلغ الأربعين عاما بخلق صيغ درامية جديدة، تقوم على تأصيل من إشكالية اجتماعية وجمالية على حد سواء.

إن كتابات هؤلاء المؤلفين المسرحيين - على الرغم من امتداد جذورها فى أرض تراث أدبى ينتمى إلى العصور الوسطى وفترة ما قبل النهضة - قاموا بإحكام قبضتهم المعرفية عليه تماما أو، من الأفضل، امتلكوه بكل وعى وإدراك - ليس لها من سابقة لا فى غايتها ولا فى طريقة صياغتها وإنجازها. إن هؤلاء الذين يطلق عليهم «المبتدئون Primitivos» من قبل بعض مؤرخى الأدب والمسرح الإسبانى سيصبحون فى المستقبل أكثر من كونهم «مبتدئين» ، إنهم يعدون، بالمعنى الأشمل للكلمة، مبدعين لصيغة درامية تكمن فى مجموعة من التطلعات والنوايا التى لا علاقة لها بهذا الوصف، فها هو ذا مسرحهم يأخذ طريقة للتشكيل والتطور إلى أن يتحول إلى شجرة وارفة بفضل الحاجة الحيوية، التى تسمو عن مجرد كونها حاجة أدبية بسيطة، للتعبير عن اهتمامات وقلقل وهموم أحس بها مؤلفوها بصورة كبيرة، والذين نراهم يعيشون فى زمن تاريخى محمل

بالاحتمالات واللا احتمالات ، إذا ما كانت هناك رغبة فى فهم معنى هذا المسرح الإسباني الأولي ، فإنه يصبح لزاما علينا أن نفحص على عمق يتجاوز سطحه الخارجى، موجهين اهتمامنا ليس فقط إلى ما يُقال، وإنما إلى الكيفية التى قيل بها، وهو الأمر الذى ليس، بكل صراحة، سهل التناول ، على الرغم من كونه مشوقا، فها هو خوان ديل إنثينا Juan del Encina ، الذى يعد، حقا، «بطريارك المسرح الإسباني»، مثلما تردد ذلك مرارا وتكراراً، ينبهنا على ما يبدو إلى مثل هذه الصعوبة من محاولة التوغل فى مجهول هذا المسرح، ففي قصيدته الرعائية الأولى Eglogal ، التى تم عرضها عام ١٤٩٢ فى إحدى صالات أمراء ألبا، فى ألبا دى تورمس Alba de Tormes، يجرى المؤلف على لسان إحدى الشخصيات التى تحمل اسمه، خوان، هذه الكلمات التى تشير إلى كتاباته الأدبية :

أضحي لزاماً على أن أقدم لها مما تجمع عندي

بلوطات صالحة للأكل،

إلا أن بعضاً منها قد أصبح

من كثرة قرضه للقشرة الخارجية

وقد عافت نفسه العمل.

لنبذل جهدنا، إذن، ليس من أجل قرص القشرة الخارجية، ولكن من أجل أن نغرس الأسنان فى لب البلوطة.

فى هذا الجيل الأول من كُتاب المسرح يبرز- من بين الأسماء التى تشكل كيانه- أسماء لامعة مثل: خوان ديل إنثينا (١٤٦٨ - ١٥٢٩)، لوكاس فيرنانديث (١٤٧٤ ؟ - ١٥٤٢)، فيرناندو دى روخاس (١٤٦٥ ؟ - ١٥٤١)، خيل بيتنتى (١٤٦٥ ؟ - ١٥٣٦ ؟)، تورس نأرو (١٤٧٥ ؟ - ١٥٢٠).

## ١. خوان ديل إنثينا وميلاد المسرح الإسباني :

### ١- خوان ديل إنثينا Juan del Encina :

مع خوان ديل إنثينا، وكتاباتة الأولية التى تحوى ثمانى قصائد رعائية درامية ظهرت فى الصفحات الأخيرة لديوان الأغانى El Cancionero عام ١٤٩٦، يبدأ المسرح الإسباني، وعلى مدى العشرين سنة التالية تم طبع ديوان الأغانى ست مرات ،



هذا بالإضافة إلى العديد من الطبقات المتفرقة لقصائده الرعائية ، وهو ما يعكس النجاح الكبير الذي لاقته أعماله، وعلى مدى هذه السنوات ظهرت أعمال درامية أخرى، لمختلف الكتاب، الذين يسировون عن كُتب على نهج مسرح إنثينا، فى بنية الأعمال ولغتها على حد سواء .

### تأملات عامة Consideracions Generales :

لقد جرت العادة على تصنيف أعمال خوان ديل إنثينا ضمن مرحلتين: فى الأولى منهما، بإمكاننا العثور على أعمال ذات موضوع دينوى، يدور موضوعها الرئيسى حول الحب، وأعمال ذات موضوع دينى، يقوم الكاتب فيها بعرض معالجة درامية للميلاد وآلام المسيح والبعث، وهناك ثلاثة أعمال تنتمى إلى المرحلة الثانية: قصيدة فيلينو وثامباردو وكاردونيو الرعائية *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* وقصيدة كريستينو وفيبييا *Égloga de Gristion y Febea* هذا بالإضافة إلى العمل الكبير قصيدة بلاثيدا وبيتوريانو *Egloga de Plácida y Vitoriano* .

إن الشخصيات الأساسية ، التى تكاد تكون الوحيدة لقصائده الرعائية الأربع عشرة ، هم من الرعاة، هذا بالإضافة إلى كونهم - كما هو طبيعى - من الشخصيات الإنجيلية فى أعماله الخاصة بالميلاد وآلام المسيح، كان هؤلاء الرعاة يحملون فى المرحلة الأولى أسماء عامية (براس Bras ، بينيتو Benetyo ، مينجو Mingo ، باسكوالا Pascuala ، خيل Gil)، وفى المرحلة الثانية كانت أسماءهم أقل شعبية وأكثر أدبية ، وبنفس الطريقة هناك فروق من الناحية اللغوية، ذات وعى شعبى وواقعى فى المرحلة الأولى، ومع ذلك فلا بد من أن إنثينا يستخدم بالنسبة لشخصياته من الرعاة فى المرحلة الأولى «السياجيس» Sayagues، أى لهجة أبناء الريف فى مدينة سالامنكا، وليس من السهل تفسير سبب اختيار المؤلف لمثل هذه اللهجة لتصبح اللغة الدرامية التى يستخدمها رعااته، ولعل وراء الاستخدام اللغوى مقاصد عدة : التشخيص الواقعى (فى زمان ومكان محددين)، إحداث نوع من الفكاهة بسبب المقابلة والتضاد (التضاد والتقابل بين لغة الجمهور القابع بين أسوار القصور ، الحاضر لمثل هذه العروض داخل صالات القصر الذى يملكه أمراء ألبا، والذى كان خوان ديل إنثينا يعد من الذين يعيشون تحت كنفهم وفى خدمتهم، وبين تلك اللغة التى يستخدمها أولئك

الرعاة الغلاظ الذين يلعبون دور البطولة)، وإما الأصالة والحرية المعبرتان (لغة تعبيرات قوية، لا يحيط بها أى نوع من قيود تراث أدبى ما).

على كل حال، فإن هذه اللغة، التى أتت لتكون فى خدمة مقصد جديد، قد بلغت نجاحا كبيرا، بعد أن أصبحت محطا للتقليد، على وجه الخصوص، من قبل لوكاس فيرنانديث، بهذه اللغة أصبح هناك فارق بين الراعى الدرامى والراعى الغنائى، هذا بالإضافة إلى وجود الفارق بين هذه اللغة ولغات دواوين الأغانى الأميرية. وهكذا، بفضل هذه اللغة، حازت المواقف الدرامية والشخصيات التى عاشتها، بصورة مفاجئة، استقلالا تعبيريا كبيرا، لقد أصبح صوتها معروفا لا يمكن الخلط بينه وبين آخر، ومن ناحية أخرى، فإن هذه اللغة تحمل فى طياتها نوعا من العنف، ينفجر فى الوسط القصرى والأميرى الذى قيلت فيه، وفى نفس الوقت، فإنها تؤدى من الناحية الدرامية إلى ظهور العنف فيما يعرض من أعمال. ويرجع هذا فى الواقع، إلى أن أول ما يدهش فى هذه الأعمال الأولية من المسرح الإسباني هو التوتر العنيف لأبطالها، الذى يعبر - على وجه الاحتمال - عن التوتر الحيوى لمبدع هذه الأبطال، وليست هذه اللغة، إذن - على عكس ما تبدو عليه، وعلى الرغم مما قيل عنها فى العادة - لغة أولية، وإنما هى عبارة عن اكتشاف كاتب درامى، على وعى تام بإرادته الخلاقة، إن هذه اللغة تعنى مقصدا، وبالتالي، إدارة أسلوبية، وبهذا الاعتبار فما هى بالعمل المستند على أساس من ضربة حظ أو أى نوع من الارتجال، وإنما هى ثمرة الذهن المتقد عند بارثها، إن اللغة الأولى للمسرح الإسباني تعنى نوعا من المستوى الجمالى.

### المسرح الدينى El Teatro Religioso :

لكى يصبح بإمكاننا عرض ما ينفرد به المسرح الدينى لخوان ديل إنثينا فسنقوم فقط بالتعليق على قصائده المتضمنة لموضوع ميلاد المسيح.

فى أعياد الميلاد التى وافقت العام ١٤٩٢، وأمام أمراء ألبا، وفى إحدى صالات قصرهم، تم عرض قصيدتين رعائيتين لخوان ديل إنثينا، تمثلان، فى الحقيقة، جزئين لعمل واحد، فى القصيدة الأولى يظهر راعيان (خوان وماتيو) وما يتلفظان به لا علاقة له بالميلاد، وإنما يتعلق بحياة المؤلف، إنه يمتدح بلا مواربة أسياده، ويمتدح نفسه



وما خطه من أعمال، فى الوقت الذى يشير فيه إلى الانتقادات الممكنة التى يوجهها بعض الأعداء، الذين عرف أسياده كيف يحمونه منهم. من خلال وجهة النظر الدرامية يحصل إنثينا على إلغاء المسافة بين الممثل والجمهور، والشخصيات، كذلك، تعيش، بالتالى، داخل العمل المسرحى، فى («زمان» «مكان» «وأنية») يتوافقان مع زمان ومكان الجمهور، وأيضا مع زمان ومكان المؤلف، وبهذا فإن ما يعرض هو الزمن الحاضر، واللغة، لا يجب أن ننسى ذلك، تؤدى مهمتها فى خدمة هذا الحاضر.

وفى نفس الوقت الذى يقوم فيه الرعاية بإجراء حوار فيما بينهم، يهتم المؤلف بإجراء حوار مع جمهوره، فى القصيدة الثانية، أو فى الجزء الثانى من العرض، يتم الاستعانة باثنين آخرين من الرعاية (لوكاس وماركوس) تكون مهمتهما الإعلان عن ميلاد المسيح، إنه الميلاد الذى كان منتظرا، حسبما يذكر خوان :

إننى أومن بما جاء به دينى

فقد كنت أرتقب

وأنتظر لوقت طويل

يأتى الحوار الذى يدور بين الرعاية فى صورة تعليق غنائى على الأحداث المروية فى الإنجيل، أحداث لا تعاش على خشبة المسرح على أنها من الماضى، وإنما هى تمثل اللحظة الحاضرة، كما لو كانت تقع فيها تماما، وهذا لا يعنى فقط أن ميلاد المسيح قد أصبح أنيا وحديث الوقوع، وإنما نرى أن الخبر والمعرفة قد تحولوا إلى «دراما»، إلى حدث، حيث إن الكلمة تحكى ما يدور من أحداث، وبهذا فإن العمل، بكل ما تحمله الكلمة من معنى، يعد بمثابة العرض، والعودة إلى تكرار العرض مرة أخرى، وما نحن نجد أنفسنا فى «الوقت الراهن»، وليس لنا أن ننسى أنه فى هذا الوقت الراهن الخاص بالمؤلف وجمهوره قد وقع، أو ها هو يقع الآن، طرد اليهود بموجب مرسوم ملكى عام ١٤٩٢ . هل من الصدفة أن يتم عرض قصيدة الميلاد الأولى لخوان ديل إنثينا، بالتحديد، فى هذا العام؟ كما سنلاحظ توا، فإن أجزاء كثيرة من القصائد الرعوية لخوان ديل إنثينا تبدو منها إشارة إلى الزمن الذى عاشه المؤلف، ومن ثم، فهناك تناول غير مباشر لحياته الشخصية، وإشارات لصراعات الإنسان مع الزمن الذى يعيشه .

فى القصيدة الرعائية التى نتناولها بالتعليق يقول لوكاس ، مشيرا إلى الطفل حديث  
الولادة :

... بين حيوانات فظة  
أراد أن يكون مولده  
فى أزمة عفاف عاصفة،  
ومن أجل أن يحسن الدفع عن سيئاتنا ،  
يبدأ مشوارا من المعاناة !

هل هذه الأزمة العاصفة تشير فقط إلى المناخية التى حلت فى الشتاء الذى ولد  
فيه المسيح، أم أنها تشير إلى أخرى تاريخية تنتمى إلى عام ١٤٩٢ ؟  
ينتهى العمل بوحدة من أغاني الميلاد Villancico، تمثل نهاية أراد خوان ديل  
إنثينا أن يجعل منها تقليدا لمثل هذا النوع من الأعمال الخاصة بأعياد الميلاد.

وبعد ذلك بسنوات، وفى الوقت الذى تمكن فيه خوان ديل إنثينا من كتابة ثمانى  
قصائد رعائية، تعرض فى محاولة أخرى قصيدة رعائية جديدة تتناول موضوع الميلاد،  
بينها وبين سابقتها اختلاف كبير، أربعة رعاة (خوان، ميجيخو، رود ريجاتشو  
وأنطون) يتحدثون عن «البلايا الكبرى الناجمة عن الأمطار الغزيرة وموت أحد سدنة  
الكنيسة»، الذى يتطلع أحد الرعاة لشغل مكانه (خوان)، تماما كما كان المؤلف يتطلع  
لشغل أحد الأماكن الشاغرة حتى يصبح منشدا بكاتدرائية سالامنكا. وها نحن من  
جديد نتحرك فى إطار «اليوم» (اللحظة الحاضرة) التى يعيشها المؤلف وجمهوره ،  
والتي تهطل فيها الأمطار بغزارة «عام الثمانية والتسعين / والدخول فى عام التاسعة  
والتسعين»، كما يذكر الراعى خوان. والآن حسنا، فربما أن المؤلف عند إشارته إلى  
العواصف الكبرى، التى عانى منها الجمهور وعرفها عن كثب، يود، على ما يبدو،  
التلميح إلى عواصف أخرى مفاجئة لا علاقة لها بتلك المناخية المعروفة، وها هى سلسلة  
من الأبيات الشعرية:

أنطون : نحن جميعا فى محنة  
لا ينجو منها أحد.



خوان : مع الفيضانات الهائلة  
لم يعد هناك معابر أو جسور،  
وها هم ينادون  
على الناس بأعلى أصواتهم،  
يسيرون مثلما يسير المصريون !

رودريجاتشو : يا لها من محنة فظيعة !  
خوان : لقد هلكت مائة ألف نفس !  
أنطون : ومثلها من الحيوانات !  
ميجيخو : أو قد هلك الطعام ؟  
خوان : لقد تهاوت البيوت جميعها،  
وجموع الناس.  
غارقة فى محنتها !

كل هذا يمكن أن يمثل إشارة إلى حادث الأمطار، الذى يعد بمثابة فاجعة حقيقية، ومع هذا فمن الممكن أن يأتى محملا بمعنى آخر يمثل استدعاء لفاجعة أخرى. لماذا البحث عن المعنى الآخر؟ ما الذى يدفعنا إلى البحث عنه؟ فى المقام الأول، هناك الإيقاع المؤلم، والهموم الراكضة فوق خشبة المسرح، والتي تأتى محملة على تعبيرات معينة، فى بداية الأمر، هناك إشارة إلى «أهل مصر»، من عساهم يكونون هؤلاء البشر الذين يتبعون خطوات المصريين فى سيرهم، أى معنى ذلك اليهود الذين غادروا مصر؟ نعتقد أن مؤرخى الحقبة الزمنية كانوا يتحدثون عن طرد مائة ألف يهودى من إسبانيا.

وإذا ما أضفنا إلى النص هذه الفاجعة المهيبة وحقيقة طرد اليهود، ألا يعد ذلك عرضا لأشعار المؤلف محملة بمعان مؤلمة وعميقة ومحزنة، هذه الأبيات التى يقول فيها: «نحن جميعا فى محنة / لا ينجو منها أحد»، «لقد تهاوت البيوت جميعها/وجموع الناس/غارقة فى محنتها»؟ لماذا نجد فى مثل هذه القصيدة الرعائية التى تتحدث عن ميلاد المسيح، مكانا شاغرا تملؤه الأحداث المعاصرة التى تبلغ حدا كبيرا من التوتر

الدرامى، تلك الأحداث التى تشغل بال المؤلف، وذلك فى صورة تفوق بكثير الموضوع الرئيسى الذى يتناوله العمل؟ فى هذا المشهد يتم الحديث عن المكان الشاغر الذى كان يشغله أحد سدنة الكنيسة (المغنى، فى الواقع التاريخى لخوان ديل إنثينا) الذى يتطلع إليه خوان رغم ما يحوطه من شك كبير وصعوبة الوصول إليه. ها هى الأبيات التى يهمنى الإشارة إليها :

رود ريجاتشو : إذا ما قدموه لك هكذا فهم حصفاء.  
(يشير هنا إلى أسياده، أمراء ألبا)

خوان : حصفاء شديرو الورع؛  
إلا أنهم إذا ما قدموه فهم بلداء،  
بلدلاء، لا فطناء.

فى هذا المقام يعمد المؤلف إلى اللعب بالمعنى الثلاثى لـ «شديرو الورع» وكلمة Por Votos، التى تعنى حرية ديمقراطية، وتقابلها مع كلمة لها نفس النطق Por Botos وتعنى بلداء وهى تمثل المعنى المضاد لكلمة «فطناء Agudos»، ومن المعروف جيداً أن كلمة فطناء Agudos قد جرت العادة على إطلاقها على اليهود، أى الذين يمثلون طبقة المسيحيين الجدد. هكذا يدور الحوار :

رود ريجاتشو : وحتى البكم  
يقولون إنهم سيقدمونه إليك.  
خوان : يا إلهى، إنك لا تدرك حقيقة الأمر،  
فهناك أناس أكثر يملأ صدورهم الغيظ منى،  
بعضهم، لا أدري لماذا،  
والبعض الآخر لا أدري كيف ...

ميجيخو : البعض يحكى بأنك مجنون،  
والبعض الآخر بأنك قليل القيمة .  
خوان : أنا أعلم علم اليقين بما يتفوهون.



وبكل تأكيد، فإن الجمهور يعرف ما يتفوهون به أيضا، على الرغم من أننا لا ندخل في هذا الإطار<sup>(١)</sup>. ليست هذه هي المناسبة التي نتوقف فيها من أجل تعليق أكثر على النص، وإذا ما كنت قد توقفت عند هذه الأعمال للتعليق عليها، فهذا لأنني أريد أن أوضح - أو على الأقل أن أثير الشك - أن هذا المسرح ليس بالمسرح الساذج أو البدائي، كما أنه لا يمثل لعبة مجرد التسلية أو إضاعة الوقت، أو مجرد عمل من أعمال الورع والعبادة، ولكنه تعبير معقد عن واقع حيوي: الواقع الشخصى لخوان ديل إنثينا، وكذلك التعبير عن واقع تاريخي: حقيقة الحياة المعقدة للإنسان مع الزمن الذي يعيش فيه، فهؤلاء الرعاة يعيشون على خشبة المسرح، من الناحية الدرامية، أحداثا معاصرة تعد في ذاتها درامية، ومن ثم، محملة بكل معنى ومغزى.

إن الرعاة يشعرون بالمفاجأة في كلامهم ولعبهم من قبل الملك الذي حمل إليهم بشارة ميلاد المسيح المُخلص، وكل راع يذكر العطية التي سوف يحملها إلى الطفل حديث الولادة، العطايا التي تمثل جزءاً من حال الراعى، وتمثل شيئا لازما، بالتالى، لراعى الأمس واليوم.

في هذه القصيدة الرعائية، التي تولى اهتماما أكثر إلى قضايا الحاضر، حاضر المؤلف والجمهور، ينقص التعليق الغنائى - الدينى الذى نعثر عليه فى القصيدة السابقة. إن ربود الأفعال عند الرعاة أمام بشارة الملك قد أتت فى صورة شديدة الواقعية.

وعلى النقيض من ذلك، ففي القصيدتين الرعائيتين الثالثة والرابعة، المخصصتين، على التوالي، لآلام وموت المسيح ثم بعثه، لا نجد رعاة، وإنما شخصيات إنجيلية (بيرونيكا، ماجدالينا، أتباع إيمانوس) أو شخصيات نمطية (الأب، الابن)، والذين يقومون بدور النقاد، أو الذين يأخذون على عاتقهم تحديث آلام وموت المسيح، فيعملون بهذا على ربط الماضى بالحاضر.

## المسرح الدنيوى El Teatro Profano :

مثمنا هو الحال فى المسرح الدينى لخوان ديل إنثينا نجده ينطلق من مواقف واقعية، مدرجة فى الحياة التاريخية لزمانه، ومن ثم، يعرفها الجمهور الذى يكتب له. وتأتى المناسبة الخاصة بأعماله الدرامية فى العادة لتكون بمثابة عيد شعبى، أو حدث عام (حفل للكرنفال، أو حفل زفاف)، ينطلق منه بناء المادة الدرامية للعمل.

إنه ليس، إذن، مسرحا ينبت فى بيئة تتجاهل الشأن الواقعى المعيش أو تنأى بنفسها بعيدا عنه، وإنما هو مسرح ينشأ، على وجه التحديد، كنتيجة لهذا الواقع، وهذا، الذى اعتبره أمرا هاما، يدلنا على أن المعالجة الدرامية للواقع المعيش، الذى يتعايش فيه المؤلف مع جمهوره، الواقع الذى يختلط فيه الخيال بالحقيقة المعيشة - تعنى أساسا شرحا وتفسيرا لهذا الواقع.

فى القصيدتين الخامسة والسادسة، اللتين تمثلان جزئين أو فصلين لعمل واحد تم عرضه ليلة الكرنفال، نجد المناسبة الأولية لهما تتمثل فى الرحيل الممكن لأميرى ألبا «إلى حرب فرنسا»، يستخدم إنثينا الحوار على لسان رعاته لكى يلاطف الدوق والدوقة، سيديه، محاولا بذلك، كما يظن، حصد ثمار حبهما، وهكذا نرى على الدوام وفى المقام الأول، كما يمكن أن يلحظ، أن المؤلف يعمل على تأصيل الحوار، وإبداء نيته فى أن يحظى بكل ما هو خير، كل شئ يولد من الأنا الخاصة به، الأنا التى تبرز بروز الشمس، بحثا عن شئ، ولكن الحدث الدرامى بدوره، الذى تأصل بهذه الصورة، يؤدى إلى نهاية تتجاوز الحدث الواقعى المعلق من الناحية الدرامية، وهو فى هذه الحال بالتحديد عبارة عن السلام، أما القصيدة الخامسة فإنها تنتهى، فى الواقع، بأغنية من الأغاني الشعبية التى تغنى فى أعياد الميلاد يتم فيها طلب السلام من الرب، السلام الذى هو المسيح، وسلام ليس فقط فى الأرض قاطبة، وإنما فى هذه الأرض، وهذه الأغنية التى تطلب السلام من الرب، سلام المسيح، تنتهى بهذه الأبيات :

لنطلب منه سلاما شاملا كاملا

فهو السلام الحقيقى .



فى القصيدة الرعائية التالية ينطلق الرعاة إلى مأدبة مهولة، معبرين بالقول والفعل (وحتى فى الحديث) عن الفرحة الحيوانية الفظة بالحياة، وبإمكان القارئ أن يأخذ فى حسبانہ الإيقاع الخاص بهذه الحفلة الماجنة من خلال هذه الأبيات التى ترد فى المقدمة:

براس : ابن العاهرة ، من ذا الذى  
بإمكانه أن يأكل أكثر !

وهذه الأبيات التى ترد فى نهاية الوليمة الوحشية :

لنأكل ، لنشرب كثيرا  
حتى تنفجر بطوننا،  
فسوف نصبح غدا صائمين.

أيقصر الأمر على كونه مجرد «تعبير كامل ومجاوز للحد» عن سعادة الحياة<sup>(٢)</sup>، كما كتب بالبوينا برات ؟ لا أحد يشك فى المعنى المادى، المعنى المادى الحقيق للمشهد. ما هو الأثر الذى كانت ستتتركه مثل هذه الوليمة ، المعالجة دراميا ، فى نفس الدوق والدوقة وحاشية البلاط المحيطة بهما ؟ أو كتب هذا الوصف لحملها على الضحك من فظاظة الرعاة ؟ أم هناك شىء آخر يبحث عنه خوان ديل إنتينا؟

ها هو الراعى بينيتو يقول لرفيقه براس :

تبسط يا براس وسوف نجد  
عظيم السلوى،  
فهكذا يصنع سيدانا.

«فهكذا يصنع سيدانا» فالدوق والدوقة يشاهدان، إذن، أشياء معروضة على خشبة المسرح يترجمها رعاة إنتينا، تتطابق تماما مع ما يعلانه، فقط عن طريق الكلمة والإشارة الفظة. أو قد أضحكهما ذلك حقا؟ فى الواقع، ليس بإمكانى أن أتأشى رؤيتى لهجاء موجه إلى الجمهور أو الشعب المسيحى فى هذا المشهد، وذلك عن طريق

اتباع تقنية التراكم والتكثيف بالمبالغة، هجاء لذك الشعب الذى يتأهب للصوم وإماتة النفس فى صوم الأربعين Cuaresma فيأكل بطريقة بهيمية، بأبيقورية مادية ودناءة لا تتوافق فى شىء مع روح مجتمع مسيحى حقاً، وقد جاء هذا الموضوع معالجاً درامياً بكل حذق ومهارة على يد كاهن هيتا El arcipreste de Hita الرابع عشر، ولم يكن تناوله له، من ثم، تعبيراً عن فلسفة لتلك الحقبة، وإنما بقصد هجائى واضح.

فى مسرحية ركض الخيل Auto de repelón يعالج إثنينا درامياً تلك النكات التى يطلقها بعض الطلاب من أبناء المدينة فى وجه الرعاة الذين وفدوا من الريف يعرضون بضاعتهم للبيع فى ساحة السوق، يخسر وافدو القرية كل شىء ويفرون هاربين من الطلاب. أهى سخرية من الأوباش الغلاظ والجهلة من أبناء الريف، على نفس المنوال الذى سار عليه «المسرح المدرسى» فى العصور الوسطى ؟ فى هذا العمل ندرك، منذ القراءة الأولى، جواً من العنف وعدم العدل، يأتى الحدث معروضاً من خلال وجهة نظر المطاردين والمسلوبين، «المستهزأ بهم» الذين يصيحون فى لغتهم الفظة ، من بين أشياء أخرى ، ب :

بحق القديس أنطون،

يا للإنسان المطارد !

وفى إشارة منهم إلى أولئك الذين يطاردونهم :

ليس هناك من ضمير إلا عند الكلاب

فى المكان الذى اختبأ فيه القرويان يدخل طالب يبدأ، نونما سبب يذكر، مثل رفقاءه، فى نتف شعر الراعى بيرنيكورتو، وبينما يتبادلون الكلمات، يدور بينهم الحوار التالى :

بيرنيكورتو : من ذا الذى أمرك بأن تأتى

لنتف شعر الواحد منا ؟

خوان : ألكونه من أنصار التاج

يحرص على ألا يكلمه أحد ؟

طالب : علينا أن نأخذ الأمر بسخرية.



بيرنيكورتو : يا لله ! فهناك

بلهاء آخرون مثلك

أتفاخر بالسخرية منهم !

ينتهى العمل بأغنية لأعياد الميلاد تحتوى على سخرية، لا من الرعاية، وإنما من طلاب المدارس الثانوية والجامعيين، الذين يستخدمون عملهم فى إطلاق النكات الساخرة على القرويين.

أما بالنسبة للقصائد الرعوية الدنيوية الأخرى فإنها تدور حول موضوع محورى - الذى يمثل بدوره محرك الحدث- هو الحب. فى القصيدة السابعة التى عرضت بمناسبة أعياد الميلاد ١٤٩٤، على الرغم من عدم وجود إشارة إلى ما هو دينى، يقوم إنثينا، منطلقا من التراث الخاص بالعصور الوسطى الذى يتحدث عن حياة الرعاية Pastorelas، وإن كان ذلك بمعالجة مختلفة تماما ، بالمعالجة الدرامية للصراع بين ما هو رعوى وما هو خاص بقصور الأمراء ، نرى النوق والنوقة يتدخلان من جديد باعتبارهما شخصيتين سالبتين، أدرجتا فى الإطار الخيالى، إحدى الراعيات باسكوالا Pascuala، تصبح مطلوبة من قبل الراعى مينجو Mingo وأحد الوصفاء، فتقرر تقديم يدها إلى هذا الأخير ليفوز بحبها، وذلك بعد أن ارتد عن أصله الأميرى وتحول إلى راع فى القصيدة الرعائية الثامنة، التى تعد تواسلا مع سابقتها، يحدث العكس تماما: يتحول الرعاية إلى أناس يعيشون بين أسوار القصور، وبهذا يتحقق فوز «القصر» على «القرية»، ولا يحدث ذلك دون أن يكون هناك تقويم غنائى للحياة الريفية، هذا التحول الثانى فى الشأن الحياتى يعتمد على رصيد كامل من التراث الأدبى، وتكمن القوة المحركة لهذا التغيير فى النظام الطبقي، فى استبدال القناع الرعائى بالقصرى، فى الحب لأنه :

الحب يغير من الأحوال والطبقات

والحيوات ..

نفس هذه السلطة التى يتمتع بها الحب تعود للمعالجة الدرامية فى القصيدة العاشرة، التى عرضت أمام «الأمير نون خوان»، ابن الملكين الكاثوليكين .  
ويؤدى نوع من المعالجة القصرية للراعى بالمؤلف إلى أن يبدع فى كتابة القصائد الرعائية لمرحلته الثانية .

## القصائد الثلاث الكبرى : Las Tres Grandes Églogas

تتمتع هذه القصائد بانتشار يفوق الأخرى السابقة، وبإمكاننا أن نلاحظ، بسبب التغيير الحاصل فيها لأسماء الرعاة واللغة، وهذا التغيير الأخير - اللغة - قد بدأه الكاتب في حوارات الحب الواردة في القصيدة العاشرة- رغبة أسلوبية تنحدر صوب الاتجاه القصري، وذلك عن طريق عملية تطهيرية للمادة الدرامية الرعوية، عملية تطهيرية تكمن، بدورها، في عملية تضمين ذاتي، فلن يكون الراعي قط ذلك الإنسان اللفظ الذي يصبح من الصعب عليه التعايش مع عالمه الخارجي، اللفظ هو الآخر، كنموذج للمحب، الواقع ضحية للحب الذي يتعايش بصعوبة مع ذاته، مع عالمه الداخلي، وهكذا فإننا نعبر من ساحة ومستوى الظرف إلى مستوى الذات أو الأنا، لقد أصبح الراعي يمثل لب الصراع الذي يكمن في ذاته أكثر من العالم.

لنر ما هو الصراع القائم في كل واحدة من هذه القصائد الرعوية الثلاث.

## قصيدة كريستينو وفيبيا : Egloga de Cristino y Febea

يتضح لنا من اسمي بطلي القصيدة، وذلك بما لهما من قيمة دلالية، ما هو نوع أطراف الصراع في ميدان الحب الكبير: في جانب هناك الحب المسيحي (كريستينو)، في مفهومه الخاص بالعصور الوسطى، وذلك باعتباره رفضاً تصوفياً للحب الإنساني الطبيعي، والحب الدنيوي (فيبيا، من فيبو أو أبولو، إله الجمال) باعتباره انتصاراً للعواطف والأحاسيس. كريستينو، باعتباره محركاً للصراع، يقرر الانسحاب من العالم وتقديم نفسه هبة في «خدمة الرب»، ثم ينزع من مرحلة القرار إلى الفعل، ولكن إله الحب، الذي غضب لأن كريستينو قد أخذ قراره بالانسحاب والعزلة دون علمه وإشراكه، يقرر معاقبته فيرسل إليه حورية (فيبيا) لتغريه، وما تمكن كريستينو من الصمود أمام غواية فيبيا، ومن خلال حوار ذاتي يصدر عن الراعي يتضح لنا الصراع الدائر في قرارة نفسه، حوار يمتاز بتدرجه وتناوله النفسي ذي القيمة الدرامية الواضحة، وما هو كريستينو، الذي وهب، داخليا، النصر للحب، يلوم نفسه على قلة الثبات في المحاولة الأولى والعجلة في تغيير قصده ونيته :



لقد وهبني الرب  
عقلا ومشية حرة  
أه، يالعقل الضال  
الذي سريعا ما تغير وتحول !

ويأتى الدفاع الأخير عن رغبته فى متابعة الحب الكامن فى الطابع الاجتماعى :

إذا ما رفضتُ الآن  
أو هجرتُ  
الدين الذى اخترت،  
فمعنى ذلك أنى أقدم للناس كافة  
ذريعة لسبابى وشتمى ..

وبآخر رمق، رغبة فى التغلب على نفسه- يفكر فى المجد الذى ينتظر كل من يتغلب  
على عواطفه :

حقيق أن يلقب بالقوى  
والشجاع  
ذلك الذى يتعرض للغوايات؛  
من يتغلب على تلك العواطف  
فهو بالمجد متوج.

ولكن مثل هذه الدفاعات لا تغنى ولا تسمن من جوع، إذ إن القرار قد اتخذ فى  
قرارة النفس :

أه، إننى أشعر بهذا كله،  
وأقبل  
أنا نفسى خسارتى !

أنا الآن لا أريد دينا

ولا أرغب الاستمرار فى هذا العذاب.

إن ما يلى، بما ينطوى على مغايرة لمعنى ما سبق قوله ، يبرهن لنا على أن سير الإنسان فى ركاب الحب لا يُعدّ «خسرانا»، كما يخبره صديقه خوستينو :

لعلك وسط القطيع

تقوم بخدمة أفضل للرب.

وعقب الألم الناجم عن عزلته عن العالم، هاجرا مُتَعَهُ، تأتي سعادة العودة إليه، وتنتهى القصيدة الرعائية بالرقص والغناء.

وتتميز هذه القصيدة بإيقاع درامى يفوق فى ديناميكيته كل القصائد السابقة. وهكذا نجد أن الفن الدرامى عند إنثينا Encina قد غزا معلماً جديداً : كيف نضفى على الصراع الداخلى صبغة الحركة المسرحية.

**قصيدة فيلينو وتامباردو وكاردونيو :**

**Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio**

تمثل هذه القصيدة، التى كتبت فى أبيات شعرية تنتمى إلى بحر عروضى كثير المقاطع، فى مواجهة استخدام البيت القصير الذى يتخلل الأبيات الطويلة فى المؤلفات الأخرى لخوان ديل إنثينا ، التى تعد أقل حركة من سابقتها، من خلال وجهة نظر البناء الحوارى الدرامى- تراجعاً بالمقارنة مع قصيدة كريستينو وفيبييا Egloga de Cristino y Febea. فى رأى، ليس الأمر هكذا، فإذا ما كان صحيحاً أن ما نطلق عليه الإيقاع الخارجى الدرامى يظهر فى قدر بسيط ، فإن الإيقاع الدرامى الداخلى يكتسب قوة لم تتحقق حتى الآن، كما أن اللغة تكتسب، لحظة الذروة، التى تسبق انتحار البطل، نوعية درامية لا لبس فيها، أما الدسيسة، باعتبارها العنصر البنائى للدراما، الذى أشرت إليه فى القصيدة السابعة والثامنة والعاشرة، وبصفة خاصة فى كريستينو وفيبييا، فلا وجود لها هنا، ولكن على العكس، فإن التركيز الدرامى للكلمة الذى يظهر الصراع الداخلى



عند فيليينو، هو هنا كل شيء، وبصفة خاصة في الحوار الذي أشرت إليه لتوى، يبدو أن ما يحدث لراعى إنثينا لا يهمله إلا في القليل النادر، ولكنه يوجه اهتماما أكبر إلى أسلوبه وطريقته في الحياة التي يحياها، يقوم فيليينو، معبرا عن نفسه، بإطلاق كلمات محددة للحدث ثم يموت على خشبة المسرح، حيث يقتل نفسه، بصفته شخصية مسرحية حقا.

يعد هذا الانتحار الذي أقدم عليه فيليينو وثيق الصلة بحالات الحب التراجيدية للمحبين الذين عاشوا في أواخر العصور الوسطى، أبطال الحب القصرى، الذي يتناوله على الساحة الإسبانية في أسلوب روائى ديجو دي سان بدرو Digo de San Pedro في عمله سجن الحب Carcel de Amor ، ولكن موت فيليينو يلتقى في أبسط حد مع موت ليريانو Leriano، بطل سجن الحب ، فإذا ما كان هذا الأخير قد ترك نفسه يواجه الموت، دونما عنف يذكر، يعمل قلبه وفكره في محبوبته، التي يباركها، نجد أن فيليينو يقتل نفسه بعنف، بينما يسب محبوبته والحب، الذي أوصله إلى هذا الحد، ما يهمننا، مع ذلك، هنا ، هو التناول الدرامى لهذه الميتة، وقيمتها المسرحية.

فيلينو، الواقع في غرام ثيفيرا Zefira، التى لا تظهر على المسرح، يقدم إلينا شخصية خرقه من جراء العاطفة وغير قادرة على التغلب أو التحرر منها، وحتى يهرب من عزلته يبحث عن شخص يروى له حزنه وهمومه، يعثر على من يتحاور معه: ثامباردو Zambardo الذى يعد تشخيصا للطبيعة («بإمكانك أن تعيد إلى الحياة من واقته المنية»، يروى عنه فيليينو) ثم كارديونيو Cardonio، الذى يمثل تشخيصا للعقل، يغالب النعاس تامباردو بينما يعترف له فيليينو بألامه العاطفية، كارديونيو، الذى بدا منتبها لحديث فيليينو، لا يعرف سوى إعطائه الحق فيما يقول، وإذا ما كان نوم تامباردو قد ترك فيليينو وحيدا، فقد فعل به كارديونيو نفس الشيء، إذ حين ينتهى من ذكر أقواله، يهجره، فيليينو، الذى وجد نفسه وحيدا فى مواجهة ألامه، التى لم تتمكن الطبيعة ولا حتى العقل من تقديم علاج لها، لا يجد أمامه سوى قرار الموت حتى يستريح فى النهاية؛ لأن ما يبحث عنه هو الراحة («ابحث عن الراحة» يقول لكارديونيو)، التى لم يعثر عليها لا فى الطبيعة ولا فى العقل، وبهذا يصبح الموت هو الحل الوحيد للخروج من ألامه - ها هو ، فى كلمات موجزة - البناء العام للحدث.

لنوجه انتباهنا إلى الحوار الذاتى الذى يصدر عن فيليينو، يتركز محوره الدرامى حول السكين الذى يشهره فيليينو كى يقتل نفسه، يبدأ الحوار بابتهاال إلى الموت واستدعاء له، ثم يتبع ذلك الخوف من عدم قدوم الموت، مع ما نعرف عنه من قسوة ، إلى من يناجيه بشوق تام، وحينئذ يقرر فيليينو :

لنوما راحة أكثر  
وتفكير أدنى فى حسن ورداءة العمل،  
سأنتزع الروح الحزينة لهذا الجسد  
بهذا السكين بجرح نافذ فى صدرى .

لنا أن نبصر هنا أن فيليينو يأخذ قراره دون أن يلتفت إلى ما يتصف به العمل الذى يقدم عليه من خير أو شر، واضعاً نفسه هكذا فى مكانة خارجة ، أو تكاد توجد فوق الأخلاقيات، الأمر الذى يعد ذا مغزى هنا أن هذه الأخلاقيات، على الرغم من رفضها، لم تكن غائبة، مثلما حدث فى حب الملائقة، الذى تحكمه مجموعة أخرى من القوانين، وبينما يحمل السكين فى يده، بحيث أصبح يمثل نقطة اهتمام المشاهد الذى، بكل تأكيد، لن يزعزع عنه عيونه، يهم البطل بتوجيه السباب إلى الحب، فى البداية بصفة عامة، ثم بعد ذلك، وعلى وجه التحديد ، فى علاقته بالحال التى هو عليها («ألعن ذلك اليوم، والشهر بل والعام / الذى كان بداية لكل هذه الآلام»)، حتى يصل فى النهاية إلى أن يلعن نفسه («فها أنا قد أنفقت حياتى كلها فى خدمة أنثى»)، وفى الحال يتوسط السكين الحديث من جديد، فى بيت يظهر عن آخره فى صورة كلمة خالصة ودرامية واضحة:

هيا يا يدى، عجلنى بالمهمة الأخيرة.

ألا يمثل هذا البيت إنجازا مسرحيا؟ بهذا البيت والأبيات التى تليه، يتمكن خوان ديل إنثينا، فى أواخر القرن الخامس عشر، من رفع الكلمة إلى مكانة درامية عالية لا يمكننا العثور عليها إلا بعد سنوات كثيرة عند المؤلفين من الدراميين الأوروبيين والإسبان.



قبل أن تقوم اليد بمهمتها الأخيرة، ينظر فيليانو بحنان إلى عالمه، ذلك العالم الذى سوف يغادره، ويودعه، بينما يقوم بتحطيم كل ما يملك: الرماية ، الصوان، المزمارة، الصرة، العكاز، هناك شىء واحد هو الذى أحزنه: تركه للقطيع تحت رحمة الذئاب. هل سيتخلى فيليانو عن قرار الانتحار؟ هذه اللحظة، لحظة الحنان، التى من الممكن أن تصيبه بحالة من الضعف ، تمر سريعا، ثم يخاطب ذراعه هكذا :

... أنت، أيها الذراع، لتحكم قبضتك  
على هذا السكين المثلث بكل حذق ومهارة،  
فلا يكن هناك من خطأ حتى نفتح من الوسط  
ذلك القلب الدنىء دونما رحمة.

هكذا، فالقلب الذى يحاول الاختباء ، ينبض صعقا، يفكر فيما إذا كان بإمكانه الدفاع عن نفسه إزاء هذه الضربة ، وهذه هى رجفته التى تحنى الجسد من الألم. يقوم فيليانو بالابتهاال إلى جوبيتر Jupiter، مثلما كان يفعل الأبطال الكلاسيكيون، وليس، من ثم، كما يفعل محبو العصور الوسطى، ثم يعهد إليه بروحه، وهنا يصبح بمقدور اليد أن تقوم بمهمتها، إذ إن كل ما كان عليه أن يقوله راعينا التراجيدى قد قيل، ومع هذا:

ماذا تصنعين، أيتها اليد؟ لا تخافى.  
أه ، أيها الذراع الضعيف، أيتها القوى الخائرة،  
أخرجينى، بحق الإله، من هذا الألم الرهيب !  
والى أين يهرب الجميع بتمامه ؟  
يبدو أن استدعاءك لا جدوى منه،  
وفقا لما تبديه بلادتك،  
إن بى رغبة، رغم حزنى، وحتى أهب الحياة لنفسى؛  
فى أن أستخرج هذه القوة من الضعف الذى يعتريك.

لقد أصبح كل شىء يمثل أمرا واقعيا ومنتهيا، البطل الذى خر صريعا بفعل يده، تلك اليد التى شهرت السكين منذ بداية المشهد، فى تناول درامى كامل أحكم بقدر ، يسقط على خشبة المسرح، وهنا تصل عاطفة المشاهد إلى أعلى حد من الإثارة والتوتر.

وكذلك، فإن المشهد التالى يتمتع بنفس النوعية الدرامية، والتي يقوم فيها كاردونيو Cardonio، الذى عاد مشغولا بالحالة النفسية التى ترك صديقه عليها، باكتشاف موت هذا الصديق، يأتى هذا الاكتشاف متدرجا من الناحية الدرامية، ها هو هذا التدرج موضحا فى أبيات تنتمى إلى النسخة الأصلية :

أنظر إليه حيث يرقد ممدداً بين الحشائش  
أه، فقد عانيت خوفا متواصلا  
لم يعانِه ذنب قط!  
لعله قد خفف عنه الألم فى نومه  
بعد أن أضناه البكاء.  
من الأفضل الخروج من حالة الشك،  
والتأكد مما إذا كان نائما أو ماذا يفعل .  
فمه مغلق لعدم تنفسه ...  
وهل هذا الذى يقبع فوق صدره دم ؟  
مما لا شك فيه أنه ضحية حيوان ما  
بنفس الطريقة التى كنت أخشاها وأنا مكروب.  
أه أيتها القديسة ! تلك طعنة خنجر !  
تلك التى فى جنبه الأيسر !

لقد أثرت ذكر هذا الشاهد الطويل حتى أجنب نفسى أى تعليق، والقارئ بإمكانه أن يدرك بنفسه وجوده أمام مشهد مسرحى حقيقى، ويأتى كل شىء فى هذا المشهد موكلا أمره إلى الكلمة التى تقوم تماماً بمهمتها الدرامية.

ونظرا لهذين المشهدين اللذين قدمتهما وجدت نفسى مدفوعا فى بداية حديثى إلى القول بأن خوان ديل إنثنيا قد بلغ فى هذه القصيدة إيقاعا دراميا داخليا لم يبلغه من قبل. فى هذا الإطار، تكمن دلالة العمل فى أنه يمثل خطوة للأمام فى الحقل الدرامى لمؤلفه.



## قصيدة بلاثيدا وبيتوريانو : Égloga de Placida y Vitoriano

تعد هذه القصيدة بمثابة أكثر أعماله اتساعا، وفي نفس الوقت، أكثرها وفرة في الحركة الدرامية، فيها يلجأ المؤلف إلى إيجاد حالة من التكامل بين أسلوبيه الدراميين السابقين: الأول، الرعوى الجاف (خيل Gil، باسكوال Pascual) والثاني، القصوى (بلاثيدا، بيتوريانو، سوبليثيو)، بحيث أصبح بمقدوره أن يدخل عالم المدينة إلى حيز العالم الرعوى (إريتريا، فولخنثيا) والعالم الميثولوجي (فينوس، ميركوريو).

العمل، إذن، يمثل نخبة، تكاملت فيها - بعد إحكام بناء الحدث - كل العناصر الدرامية التي أبدعها خوان ديل إنثينا، بالإضافة إلى تلك التي أتت عن الممثلة للمادة المسرحية المعاصرة (ثيلستينا، المسرح الإيطالي).

هذا العمل، الذي كان محطاً للثناء من قبل خوان دي بالدس Juan de Valdés في عمله حوار اللغة Diábogo de la Lengua، فرغ المؤلف من كتابته في روما، كما يشير هو نفسه إلى ذلك. لقد أمضى إنثينا أوقاتاً طويلة في روما، في البلاط البابوي، بعد أن أصبح في كنف ورعاية أليخاندرود السادس وليون العاشر. في هذه البيئة والمناخ المليح المتجاوز لحد اللياقة داخل القصيدة نجد بما لا يدع مجالا للشك تأثيراً لبيئة روما الخاصة بلوس ميديثيس Médicis ولوس بورخياس Borgias، في توجيههما صوب خدمة أكثر من خدمة المسيح، ولا يعني أن تلك البيئة والمناخ العام هما اللذان يستخدمان في تفسير المناخ العام للقصيدة، أو نهايتها، وإنما هناك أيضاً الإدراج غير الدرامي «لصلاة الليل على المحبوبة المتوفاة»، التي تعد دليلاً حقيقياً على تحويل المادة الدينية إلى «دنيوية»، كتبت بلا شك بفكر مسلط على التفاخر بالعبقريّة أمام الجمهور المثقف المختار.

هذه القصيدة الرعائية تعنى الانتصار النهائي للعالم الدعوى، باعتباره خلاصة لتكافل عالمي الحب والطبيعة. وعليه، فإن الأبطال يظهرون في المديح الذي يسبق القصيدة، أو أنهم يتدخلون بصفاتهم محبين، كفتى أول وفتاة أولى، يتحركون خارج أسوار المدينة، في توحيد مع الطبيعة، في السؤدد والمملكة المطلقة لعالم الرعاة.

تعالج القصيدة من الناحية الدرامية حكاية حب وقعت بين اثنين «أحبا بعضهما حبا جماً، وبعد ذلك، وقع شقاق بينهما كما هي العادة، فهم بيتوريانو بالرحيل وهجر صديقته بلاثيدا، وقد حلف ألا يعود لرؤيتها مرة أخرى». تبدأ الكوميديا

(هكذا يسميها الكاتب في النص الأصلي) ب حوار ذاتى لبلاثيدا، وحيدة، لا يعد فقط بداية للعمل والعنوان، وإنما يقول الكلمات الأخيرة قبل أغنية الحب الأخيرة.

بلاثيدا، يائسة، تهرب إلى الطبيعة لكي تشاركها همومها وأحزانها، بيتوريانو، الذي اعتراه اليأس هو الآخر لغياب صديقه، يهرع إلى المدينة بحثاً عن صديق يسدى إليه النصيحة ويشاطره أحزانه وآلامه، وما كان من صديقه إلا أن نصحه بأن ينسى حبه بالبحث عن حب آخر، عمل بيتوريانو بهذه النصيحة، فأقدم على مغازلة فلورينثيا Florencia، على الرغم من عدم تمكنه من الشفاء من حبه السابق. في المشهد التالي يظهر إريتريا، منافسة ثليستينا، التي كانت تحظى بشعبية كبيرة، هذا المشهد، الذي ينطوي على بذاءة ووقاحة، يقوم بمهمة درامية تكمن في إظهار الجانب المضاد لعالم المدينة الكاذب، الذي يخالف فيه مظهر كل شيء حقيقته، مع العالم الطبيعي للرعاة، مع الطبيعة، حيث تحدث المعجزة في إنقاذ الحب للمحبين. إلى هذا العالم يتوجه بيتوريانو بحثاً عن صديقه، التي، بينما يحدث هذا كله، تقرر، في حوار ذاتي، يتزوج دراميا مع حوار فيلينو - الانتحار بالسكين التي تركها لها بيتوريانو، ويأتي اللقاء بين المحب ومحبوته المتوفاة متفوقا من الناحية الدرامية على المشهد المماثل من القصيدة التي علقنا عليها أنفا، وقبل أن يقوم بيتوريانو بقتل نفسه ليتقابل في الحياة الآخرة مع بلاثيدا، يهرع فينوس إلى منع اليد من أن تغمد السكين ثم ينقذ حياته، ويعد ذلك، يتدخل ميركوريو فيعيد بلاثيدا إلى الحياة، ينتهي العمل بالغناء والرقص، تتطاير في الهواء كلمات بلاثيدا حين تستيقظ من حلم الموت :

أه ، يا حبي،

فبعد أن جفت ألامنا

يعود بهاؤنا للزدهار.

يعرض إنثينا - بعد أن تجنب النهاية المساوية - الحل، على يد فينوس وميركوريو، في نهاية سعيدة. يعود عدم تفضيل النهاية المساوية، الذي يفتحه خوان ديل إنثينا هنا، ليتكرر مرات لا تحصى، مع شخصيات ومواقف مختلفة، في المسرح الإسباني خلال الفترة الذهبية، وهنا تجتمع الأيديولوجية والمجتمع ليقفا كقوة واحدة أمام مهنة الكاتب . يعد إنثينا رائد هذا الموقف ، ويمثل هذا العمل شهادة يتركها خوان ديل إنثينا



للمسرح الإسباني ، شهادة تفضل تلك التي تركها فيرنانديز دي روخاس، وذلك لأن الحقيقة تثبت نجاح وتفوق الفن الدرامي عند خوان ديل إنثينا على مثيله عند فيرنانديز دي روخاس، ولهذا، فلا يعد إنثينا فقط أبا للمسرح الإسباني من الناحية التاريخية، ذلك المسرح الذي ولد معه والذي ينتظره مصير زاهر.

## ١ - لوкас فيرنانديث Lucas Fernández :

ما هو المعنى وما هي القيمة التي يحظى بها هذا التابع للفن الدرامي الذي نشأ على أرض سالامانكا Salamanca وبدأ معالمة خوان ديل إنثينا ؟ هناك الكثيرون من مؤرخي الأدب الإسباني الذين اعتادوا الحكم على إنتاجه باعتباره يمثل تراجعاً إزاء ما قدمته يد خوان ديل إنثينا، وإذا ما كان هذا الأخير قد أدرج إنتاجه في أحضان أيديولوجية عصر النهضة، فإن لوкас فيرنانديث، وفقاً لما يذكره هؤلاء المؤرخون، الذي يعد أقل ثقافة وأكثر قلقاً، قد مد جنود ما تضمنه مسرحه، وخاصة المسرح الديني، في تربة الثقافة التي ترعرعت في العصور الوسطى<sup>(٣)</sup>، وكعملية تعويضية يبرز فيه قوته وجلده القشتاليين وتدينه الشديد، في كل الأحوال، فإنه يحتل مكانة التابع، الذي لا إسهام له في مجال تطوير المسرح الإسباني. ينطلق مؤلفنا، في الواقع ، من أعمال إنثينا ، ويبدو أنه يتحرك بمزاج داخل إطار الأسلوب الدرامي الرعوى المخلوق حديثاً، فها هم الرعاة الذين يوردهم في أعماله يأخذون في حساباتهم جيداً ويعرفون بحق حالات الحب التي عانى منها أسلافهم ، هذا بالإضافة إلى ذكرهم لها، كما يذكرون أيضاً ثيلستينا، وذلك باعتبارها أمثلة تبرز وتؤكد قضاياهم الغرامية الخاصة، هكذا، نجد أن رعاة لوкас فيرنانديث ينضمون- بالمعنى الاتحادي- إلى أسرة الرعاة الخاصة بخوان ديل إنثينا، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعالم الرعوى نفسه. هل يعتبر مؤلفنا مجرد مقلد ؟ ألم يقدم إسهاماً جديداً ؟

## المسرح الدنيوي Teatro Profano :

يتكون الجانب الدنيوي لمسرح لوкас فيرنانديث من «ثلاثة أعمال هزلية أو شبه كوميدية»، وفقاً لما يطلقه هو عليها، بالإضافة إلى حوار للغناء Diálogo Para Cantar يظهر الحب دائماً باعتباره باعثاً على الحدث والسبب الذي من أجله يقع الصراع بين

الشخصيات. فى الفارس Farsa الأول، فى الوقت الذى تبدو فيه أمارات الوفاق بين الراعى براس - خيل Bras - Gil والراعية بيرنجيا من أجل أن يتحابا، يظهر فى وقت غير مناسب شخص آخر هو خوان بينيتو Juan - Benito، جد الراعية، يكيل الشتائم للثنتين، رجل عجوز سيئ التفكير وسليط اللسان يرى بأن حفيدته قد فقدت شرفها، وفى نفس الوقت يشغل ذهنه كثيرا بقضايا النسب والثروة. مثل هذه المسألة المتعلقة بالحسب والنسب تظهر على الساحة فى أعمال أخرى للوكاس فيرنانديث<sup>(٤)</sup>.

فى الفارس Farsa الذى بين أيدينا، نجد أن العرض الذى يطرحه براس - خيل عن صعوده الاجتماعى قد أصبح، بما لا يدع مجالا للشك- يمثل أحد عناصر الفكاهة، وهذه، من جانب، تعد مهمته الدرامية، ومن ناحية أخرى، تصبح مهمته متركزة حول الكشف بطريقة كاريكاتورية عن كل ما يشكل اهتمامنا اجتماعيا بالنسبة لكل الطبقات المكونة للمجتمع الإسباني فى أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر، دون أن تكون هناك ضرورة إلى التلميح إلى ما وقع بعد ذلك، على امتداد القرنين السادس عشر والسابع عشر. هذه المشاهد المعيشة من قبل الرعاية تحمل على التفكير فى أنه بإمكان هؤلاء حقا، فى نية المؤلف، أن يكونوا بمثابة الصدى للمشاكل الاجتماعية المعاصرة، كما أنه بالإمكان أن تكون أفعالهم وعواطفهم بمثابة المرايا الفظة التى يرى فيها المشاهدون أنفسهم على صفحاتها، وبهذا يصبح الراعى شخصية درامية، كيانا فى غاية البراعة، وذلك من خلال وجهة نظر غايته الأدبية، كما هو سائد الاعتقاد. إن نجاح مثل هذا المشهد الكوميدي الذى ينطوى على الزهو بالنسب يؤكد، على سبيل المثال، أنه أصبح محطا للتقليد من جانب مؤلف معاصر آخر، هو الأرجوانى بدرو مانويل دى أوريا Pedro Manuel de Urrea، وكذلك، فإن الصراع، الذى يعد أيضا صراعا سنيا (الشباب - والكهولة)، الذى يحدث نوعا من المواجهة بين براس خيل Bras-Gil وميجيل توريا Miguel Turria، يجد حلا له، عن طريق الوساطة التى يقوم بها راع آخر، هو خوان بينيتو، وكذلك بسبب كون والدة براس خيل معروفة بالنسبة للعجوز وتنتمى إلى أصل نجيب. فى هذه الأعمال الهزلية (الفارس) توجد رغبة للتصالح بين كل الأطراف المتنازعة، الأمر الذى يدفع المؤلف إلى النهاية السعيدة لكل أعماله، مثلما هو الحال أيضا بالنسبة لأعمال كثيرة كتبها خوان ديل إنثينا، ولعل مثل هذه الرغبة التصالحية التى تحل كل المواقف النزاعية بصورة سعيدة تكون نتيجة لرغبة تأصلت فى أعماق مؤلفيها، كما لو أنهم يعرضون على المشاهدين بصفة متتالية الحاجة إلى السلام والوئام. فى العملين الآخرين يعالج المؤلف دراميا ذلك التعارض



للرغبات ، إما بين راع وفارس (بين القرية والبلاط) أو بين راع وجندى (بين فلاح وأحد رجال الميليشيا) وهو تعارض يجد فى النهاية حلا انسجاميا وتوافقيا<sup>(٩)</sup> ، وبالنظر إلى النمط الذى يعرض شخصية الجندى فى الفارس Farsa الثالث نجده يتيح الفرصة على خشبة المسرح لظهور الجندى الصلف الذى ينحدر من طائفة الجندى المجيد ، الذى سيدخل فيما بعد إلى ساحة المسرح الإسباني.

### المسرح الدينى Teatro Religioso :

تتخصر الكتابة المسرحية الدينية للوكاس فيرنانديث فى «قصيدتان عن أعياد الميلاد» Dos Eglogas de Navidad ، ومسرح الآلام Auto do la Pasion ، وفى مواجهة الأحاسيس التى تظهر فى أعمال خوان ديل إنثينا تبرز هنا فى أعمال لوكاس فيرنانديث عن الميلاد الخاصية الفكرية والثراء الكبير فى المضمون ، أو على الأقل فى التعليق اللاهوتى ، ومع أنها تأتى فى مرتبة أدنى من الناحية الغنائية مقارنة بأعمال إنثينا ، إلا أنها تأتى مكثفة فى مضمونها. فى القصيدة الأولى عن ميلاد المسيح يعود موضوع النسب والأصل الاجتماعى إلى الظهور من جديد ، إلا أنه يلقي حلا دينيا هنا، أمام ما يزعمه الراعى بونيفاثيو من أصل اجتماعى يأتى الرد من قبل الراعى خيل :

كلنا من تراب

القصار والطوال والكبار ،

الفقراء والأثرياء والسادة ،

كلنا نعود إلى سمت واحد .

هذه المساواة بين الناس جميعا هى ، على وجه الاحتمال ، الدرس الثانى المثالى الذى يطرحه المؤلف على جمهور النظارة، المساواة التى تتوطد على يد المسيح الذى يعالج موضوع ميلاده دراميا هنا. تكمن الرسالة الأخيرة والعميقة لهذه الأعمال التى تتناول ميلاد المسيح فى هذا الذى تنتهى به القصيدة، أو الفارس الذى كتبه لوكاس فيرنانديث:

وهكذا نتمتع جميعا

بهذه المتعة العميقة ،

فاللوم يستمتع العالم أجمع،

فالرب معنا .

لُننحُ الشر جانباً

لنلقى بكل السموم .

يا للجلال، يا للجلال !

بكل تأكيد هذه هي الرسالة التي جرى التقليد والتراث المسيحي على إرسالها من خلال ميلاد المسيح، ولكن الأمر الذي يوجد في هذه الأعمال الصغيرة ويقدم لهذه الرسالة كل معنى، المعنى المرتبط بحاضرها، هو أن المشهد الديني الخاص بالميلاد يأتي في صورته التحديثية كما عند خوان ديل إنثنيا مسبقاً بمشهد دنيوي يقدم فيه المؤلف معالجة درامية لموقف يلمع فيه الاستمتاع بالحب المتبادل بين الأطراف بسبب غيابه عن الساحة، ويظهر هؤلاء الأشخاص قبل البشارة بميلاد المسيح استعداداً مسبقاً للصراع والتفوق، كما يظهر ذلك من خلال نكاتهم وسخريتهم. ولنتفقد هنا مثالين: في أثناء الصراع الدائر بين يونيفاثيو وخيل يصل الزاهد ماكاريو، يبحث عن الطريق الذي يؤدي إلى بيلين Belén ، حيث يعلم داخلها من خلال الأنبياء أن هناك طفلاً سيولد، ثم يقول :

أين وجهة الطريق ،

من هنا أو من هناك ؛

بالإحسان يتضح لي

أننى لا أصيب أثناء الليل .

أما الرعاة البعيدون كل البعد عن الرد بعطف على طلب الزاهد ، يبدءون في الاستهزاء به ، يشتمونه إلى أن يصل بهم الأمر إلى تهديده بالضرب :

يونيفاثيو : ها هو قد وصل ، لنضربه دون نزال .



فى القصيدة الأخرى يصل خوان ليحيط رفقاءه علما بكيفية ظهور الملك له ،  
فيستقبله هؤلاء بالشتائم والسباب. هذا الاهتمام من قبل الشخصيات بالأصل والنسب  
يحمل المؤلف إلى خلق نوع من المواجهة ، بصورة متوازنة ، لأصل بونيفاثيو وأصل  
المسيح ، يقوم خلالها لوكاس فيرنانديث بالدفاع عن قبيلة يهودا Judá . إنه لمن الجدير  
هنا أن نذكر الفقرة التى نتحدث عنها :

ماكاريو : أقول لك بحق وبكل ثقة

إنه ينحدر لصورة مباشرة

من أصول قبيلة يهودا العظمى.

خيل : بحق دينى

فإن هذا عرق فى غاية الكمال .

ماكاريو : بالتأكيد، فهم رجال مقدسون

وحكماء ؛

أممهم ملوكية ،

أجيالهم نبيلة .

هم فى خدمة الرب وطاعته.

أليس لهذا الدفاع عن قبيلة يهودا معنى ؟ ينحصر الفارق بين هذه الأعمال التى  
نتحدث عن ميلاد المسيح ، وتلك التى كتبها خوان ديل إنتينا ليس فقط فى التكثيف  
اللاهوتى الكبير، وإنما أيضا فى اللغة المحملة بالعديد من المعانى المفعمة بالأفكار  
لبعض الشخصيات، وخاصة ذلك الذى يمكن أن نطلق عليه «لغة العهد القديم». بالنسبة  
للزاهد ماكاريو تظهر عليه أمارات الزهد المسيحي بصورة تقل عن كونه نبيا يهوديا ،  
كما يدل على ذلك ليس فقط ما يشير به إلى الأنبياء ، الذين بإمكانهم الاتصال بالمهمة  
الدينية (السلك النبوى) وإنما عن طريق تعبيراتهم، وخاصة من خلال الإيقاع والأسلوب  
الخاصين بهذه التعبيرات، إلى جانب لغة العهد القديم هذه تبرز أبيات شعرية متوهجة  
متعلقة بالسيدة العذراء .

بمقدورنا أن نختم حديثنا قائلين إنه فى العروض الخاصة بأعياد الميلاد التى كتبها لوكاس فيرنانديث يبدو كل شىء منتهيا بميلاد المسيح، بينما فى العروض التى كتبها خوان ديل إنثينا فالأمور تأخذ طريقها إلى البداية.

من خلال وجهة النظر الدرامية فإن هذه الأعمال التى كتبها لوكاس فيرنانديث عن ميلاد المسيح تبدو لى متفوقة على أعمال إنثينا؛ إذ إن الحدث يأتى فى صورة محكمة البناء تفوق مثيلتها الأخرى، أما المشاهد فتأتى دائما موصولة بعضها ببعض يؤدى أولها إلى آخرها. سأضرب هنا مثلا حتى يفهم جيدا ما أود أن أقوله: فى الفارس الثانى الذى يتحدث عن ميلاد المسيح يشعر الرعاة، الذين يجهلون كل شىء عن ذلك الميلاد، بأن شيئا غريبا يحدث هذه الليلة: «الغنم أصابها الفزع، الرعاة يشعرون بالقلق، النجوم تسطع أكثر من ذى قبل، الطيور تعرب عن لذتها بغنائها العذب ، والحيوانات تجأر ، والحقول بروائحها كما لو كانت تمتلئ أزهارا، والرياح ساكنة» إلا أن هذه المعجزات جميعا التى لا تفسير لها بالنسبة للرعاة، لم تمنع، كما يلحظ بحق واحد منهم «الدنيا من أن تكف عن إنزال البرد». مثل هذه التغيرات التى اعترت الطبيعة تصبح ذات مغزى وتفسير بعد أن قام الراعى خوان بالإعلان عن ميلاد المسيح، فى هذه الأثناء أمكن لبسكوال أن يقول :

لهذا رأينا جميعا

نورا ساطعا .

ويختم خوان قائلا:

لقد أحس به العالم أجمع:

الأرض، العناصر ،

السموات ، والحركات

كلها أبدت سعادتها.

مثل هذا الإحساس من جانب الرعاة والطبيعة بميلاد المسيح كان له وجود على ساحة القصيدة الأولى التى كتبها خوان ديل إنثينا ، إلا أنه لم يكن مدرجا دراميا بين ثنايا الحدث فى تواصل مسرحى كامل مثلما يحدث عند لوكاس فيرنانديث.



يتبقى هنا الحديث عن العمل الفذ ضمن الأعمال التي كتبها لوكاس فيرنانديث في مجال المسرح الدينى، مسرحية الآلام Auto de la Pasión .

هذا العمل يعد أطول من الأعمال السابقة ، خطه الكاتب ليمثل داخل الكنيسة ، وذلك كما يتضح من الحواشى (النص الثانى) التى تهتم بعملية العرض المسرحى: «هنا يجب أن يظهر «إيكى هومو» فجأة كى يحث الناس على العبادة»، هنا لابد من ظهور أو اكتشاف صليب فجأة فى وقت غير مناسب ...» «هنا يتوجب على المنشدين الركوع أمام الأثر ...» .

تأتى لغة العمل مدهشة فى اقتضابها وقوتها التعبيرية وديناميكيته ، كما أن كل مراحل الآلام تعرض أمام خيال جمهور النظارة، بعد استدعائها بواسطة الكلمة المتوهجة لمن شهدوا تلك الأحداث (بدرو، ماتيو، والشخصيات الثلاث التى تظهر فى صورة مريم)، والذين يقتصر دورهم على رواية الأحداث دون أدنى تعليق أكثر من الحديث عن أهمهم الخاصة، تتركز المهمة الدرامية لهؤلاء الأشخاص فى كونهم، بالمرّة، رواة - شهوداً يروون ما تقع عليه أعينهم ، كما يلعبون دور الكوراس Coro صاحب الأصوات العديدة ، الذى يبرز بما يعانى من آلام درامية الأحداث التى يشهد بوقوعها، أما المسيح وأمه مريم، اللذان يغيبان بجسديهما عن خشبة المسرح، ولا يرجع هذا إلى أناقة ولطف واحترام من جانب المؤلف ، وإنما أيضاً - وهذا هو أهم شىء من وجهة النظر المسرحية - إلى المعانى القوية التى تنطوى عليها القيم الدرامية عند لوكاس فيرنانديث، فيصيان خيال المشاهد أو القارئ بالدهشة، ذلك الخيال المجروح بفعل القوة الإبداعية للكلمة الصادرة عن الرواة - الشهود ، وكما كان يحدث فى التراجيديات اليونانية نجد الأحداث الدموية التى كانت تقع خارج خشبة المسرح تتكشف من الناحية الدرامية بفضل كلمة الراوى أو الرسول ، هكذا فإن لوكاس فيرنانديث، الجاهل بمثل هذه الأداة الفنية الخاصة بالدراما الكلاسيكية، يعمد إلى استخدامها فى عمله مبرهنا لنا عما يتمتع به من موهبة درامية، تتحقق لهذا العمل وحدته الأسلوبية باعتباره أحد روافد المسرح الدينى ، هذا إلى جانب الوحدة الإيقاعية، وذلك بفضل لجوء الشخصيات المتكرر إلى حاسة البصر؛ ويأتى ذلك نظراً لأن المؤلف ينوى فى المقام الأول إبراز الآلام للرؤية داخل الدراما بالتحديد، ومن أجل هذا الوفاء لحدث الآلام، المترع بالأحداث، نجد الكلمة مزودة، بالمرّة، بالواقعية والديناميكية، ولتحقيق قسط من الراحة من هذا الوقوع

المتكرر والمدوّخ للأحداث تتناوب الشخصيات فيما بينها مهمة الرواة - الشهود مع الكوراس المكون من عدد من النائحات الذي، فور إدراج آلامه الشخصية في الآلام التي تنطوي عليها الأحداث المحققة، يعمل على تقوية وتكثيف الحزن الناجم عن آلام المسيح بدرجة كبيرة، هذه الوظيفة الدرامية المزدوجة للشخصيات، التي تم تناوبها على علم وبمقدرة درامية عالية، هي التي أخذت على عاتقها حمل البنية الدرامية ، و خلقت الشكل المسرحي لهذا العمل الرائع الذي أخرجه قلم لوكاس فيرنانديث.

كما نرى بأن المؤلف قد أصاب كثيرا، من خلال وجهة النظر الدرامية فقط، الأمر الذي يعنينا في اختياره لصان بدرو San Pedro كشخصية تفتتح أحداث العمل ؛ وذلك لأن هذا يتابع حديثه من خلال موقف درامي خاص، موقف المرتد الذي تنكّر لربه ثلاث مرات ، ويحكى الأحداث من خلال وعيه المؤلم بخيانتته :

كيف أمكنني أن أتذكر  
ثلاث مرات لربي ؟

من هذا الألم الناجم عن التنكر للرب، على وجه التحديد ، تنبع الكلمة المحزنة على لسان الشخصية - الشاهد.

وحتى يصبح بالإمكان إضفاء مزيد من العالمية على هذا البكاء لرؤية آلام المسيح، يلحق الكاتب شخصيتين أخريين على شخصيات العهد الجديد Nuevo Testamento : ديونيسيوس دي أتينا (ديونيسيوس اليوناني) الذي يمثل الوثنية ، وخيريمياس الذي يمثل العهد القديم.

يغنى الجميع على نغمة واحدة ، في نهاية هذه الجوهرة الدرامية الرائعة القيمة ، أغنية شعبية تغنى في الميلاد من أجل إظهار روح العبادة لهذا «المخلص للناس جميعا»، «راكعين ... أمام التمثال» .

بالإضافة إلى هذين الكاتبين المسرحيين يجدر بنا الحديث عن الأراجوني (نسبة إلى مدينة أراجون) بدرو مانويل دي أوربا Pedro Manuel de Urrea (١٤٨٦ ، ١٥٢٩)، والذي من المحتمل أن يكون من أصل يهودي ، وقد ظهرت قصائده الدرامية Eglogas dramáticas عام ١٥١٦ . تأتي القصيدة الأولى على درجة خاصة من الأهمية ، والتي تحمل عنوان : سفينة السلامة Nave de Seguridad، والتي يلعب الدور الرئيسي فيها نمط غريب من



الرعاة يأخذ قراره بعزل نفسه عن العالم الذى يعيش فيه ، ويكيل ضده سيلا من الشتائم واللعات، إنه عالم محكوم بعدم المساواة والظلم والعنف، دياليكتية أولية للغاية، إلا أنها قوية تنبض فى جذر الخيال الرمزي للذئاب والكلاب الذين يحثون قطيع الأغنام :

انظر إلى القطيع، إنه قطيع كبير،

والذئاب والكلاب يقفون فى وجهه.

(البيتان: ٥ ، ٦)

فوق هذه الخلفية من المطاردات والخطر المحدق بالرعيلى الإنسانى ترتفع هامة الأمل فى عدل غائى :

سيتحقق العدل يوم القيامة،

إذ اليوم يسير كل إنسان على هواه :

فى اليوم الآخر لن يكون هناك من تعذيب

للرعاة أو الحراس.

(البيتان ٦٩ - ٧٢)

فى هذه القصيدة الرعائية، وبعض فقرات من الأخرى (القصيدة الرابعة والقصيدة الخامسة) نجد رغبة واضحة فى الإدانة ، وميلا عميقا للمطالبة والادعاء إزاء بنية الواقع الحياتى المعيش ، والمساواة بين الناس جميعا، سواء أكان هؤلاء الناس ينتمون إلى معسكر المطاردين أم إلى معسكر المطاردين.

فى القصيدة الرابعة تقول إحدى الشخصيات :

إننى لأعجب حقا

من أن ذلك كله دخان،

فنحن جميعا من طين واحد

كلنا يحمل معه جوازا.

(البيتان ٢٣٢ - ٢٣٥)

في القصيدة الخامسة (حول ميلاد مُخلّصنا المسيح *Sobre el nacimiento de Nuestro salvador jesucristo*) يشير ماركو بكل قوة إلى الحاجة إلى أن يكون الفرد «إنسانا» مع أقرانه الآخرين من بني البشر، سيرا على نهج المسيح :

أن لأن يصبح  
من يرغب في النجاة،  
أن يكون إنسانا ليرعى  
ما أراد المسيح فعله.  
فقد أراد أن يكون هنا  
مثلا حيا لحياتنا.  
من ينسى الإنسانية  
لا يمكن أن يفوز بحب الرب.

نرى، إذن، في هذا الإطار أن الموقف إزاء الواقع التاريخي الذي تم تجاوزه  
دراميا يتماثل تماما مع موقف خوان ديل إنثينا ولوكاس فيرنانديث. هؤلاء الكتاب  
الثلاثة وإن اختلفت المستويات الجمالية بينهم يتوافقون في هذه الحالة بالتحديد، في  
رؤية واحدة للعالم الذي يعيشون فيه وفي تطلع واحد.

## II – لاثليستينا La Celestina :

ينتمي هذا العمل: لاثليستينا، الذي كتبه المسيحي الجديد فيرناندو دي روخاس  
Fernando de Rojas نقول ذلك بكل صرامة، إلى هذه المجموعة الصغيرة من الأعمال  
العالمية التي أسهمت بها الآداب الإسبانية في حقل الأدب الغربي، كان العمل في أول  
ظهور له يحمل عنوان: كوميديا كاليستو وميليبيا *Comedia de Calisto y Melibea*،  
وذلك في مغرب القرن الخامس عشر ، في الوقت الذي أصبح فيه هذا القرن مبشرا  
بميلاد السادس عشر. وحين ظهر العمل للمرة الثانية تحول عدد فصوله الستة  
عشر إلى واحد وعشرين فصلا ، وأتت تحت عنوان: تراجيكوميديا كاليستو وميليبيا

Tragicomedia de Calisto y Melibea (انظر الملحق الأول) حققت نجاحا صارخا وتمتعت بشهرة غير عادية داخل وخارج إسبانيا، وذلك كما يتضح من الطبقات العديدة التي ظهرت لها خلال القرن السادس عشر، والأعمال التي قلدتها، والاقتباسات والترجمات التي ظهرت لها منذ فترة مبكرة، إلى اللغة الإيطالية والألمانية والإنجليزية والبرتغالية والفلمندية.

وخلال الخمسة والعشرين عاما الأخيرة تزايدت موجة الكتب والمقالات والملاحظات التي كتبت عن العمل، مما أفسح الطريق أمام العديد من التفسيرات والمجادلات الهامة حول العديد من النقاط المحددة، وقد أتى كل ذلك كنتيجة للاهتمام الحي بعبقورية الإبداع الذي تركه روجاس Rojas ، ومراجعة نقدية لهذه السلسلة من الكتابات فسوف يصبح مفروضا على القارئ، رغم كل الاختلافات والاتفاقات، التعقيد والثراء - على كل المستويات: النفسى والأيدىولوجى والجمالى، المعنوى والبنىوى ، الشكلى والتاريخى ... إلخ ليثيلستينا Celestina، ومن ثم وعلى وجه الخصوص حدثتها المتأرجحة. كتب هذا العمل فى قشتالة منذ أكثر من ٤٧٠ عاما ، ويمثل أحد إبداعاتنا الأكثر معاصرة، ونخرج من قراءته بتشوق، واضطراب وانشغال وفتح لحماسنا كأفراد عاشوا خلال النصف الثانى المضطرب من القرن العشرين.

داخل الحدود الجبرية - الطريقة والغاية والمساحة - لهذا الكتاب سوف نتعرض لهذا العمل، على وجه الخصوص، باعتباره عملا دراميا.

## ١ - مشكلة الجنس الأدبى El Problema del género Literario :

على مدى زمن طويل ظل كثيرون يعتبرون ثيلستينا «رواية حوارية» أو «رواية درامية» دون أن يؤدى ذلك إلى إنكار ما لها من خاصية كعمل درامى، يمكن مشاهدته لما له من بنية حوارية وغيبية شخصية الراوى والأجزاء المحكية. منذ القرن الثامن عشر، وبفضل مفهوم محدود للغاية للظاهرة الدرامية تم تجاوزه اليوم، مثله فى ذلك مثل المفهوم الذى ساد عن الشعر الكلاسيكى الجديد ، وقد أتت بعض المشاهد فى ثيلستينا على النقيض تماما للطابع الدرامى ، وذلك مثل طول العمل الذى لم يخضع لقياس قط، وصعوبة تمثيل العمل نظرا لبذاءة بعض المشاهد، أو لصعوبة عملية عرضها على خشبة المسرح، والإيقاع البطيء للحدث وتضمن العمل مفهوماً روائياً عن الزمان والمكان ،



وتلك حجج اعتمد عليها ، على سبيل المثال ، ستيفن جيلمان Stephen Gilman ، حتى يطلق عليها - معتمدا إلى جانب هذا على بعض النقاط الأخرى الواردة في بنية العمل - «الحوار الخالص» ، أما ليدا دي مالكييل Lida de Malkiel<sup>(٨)</sup> فتوجه سهام نقدها إلى كل هذه الحجج التي ترى أنها بالإمكان أن تكون قائمة فقط داخل نظرة غير متطورة للمسرح ، ففيما يتعلق بطول العمل تذكرنا بطول الأسرار الفرنسية التي كتبت أيام المسيح في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، والتي لم ينكر أحد عليها طابعها الدرامي، ولكن بإمكاننا أيضا أن نذكر هنا ، فيما يتعلق بتقسيم الأعمال إلى فصول عديدة ، أعمالا مسرحية فرنسية ترجع إلى الثلث الأول من القرن السابع عشر، كانت تقسم لفصول عديدة مثل : (تأنجيه وكاريكل) Theagène et Cariclee ، لهاردي Hardy المكون من خمسة فصول<sup>(٩)</sup> ، كما أنه لا يمثل عائقا يذكر بالنسبة لبنيتها الدرامية الأساسية ذلك الإيقاع البطيء المكثف للحدث، ولا حتى بذاءة بعض المشاهد والأمور التي لا علاقة لها أساسا بما هو درامي ، كما لا يعيب العمل أيضا المعالجة التي اتبعها المؤلف في الزمان والمكان، كما سنرى فيما بعد. قامت ليدا دي مالكييل بدراسة السوابق التاريخية لثيلستينا، فبرهنت على نسبتها إلى التراث الذي تكون من الكوميديا الرومانية ، والكوميديا الرثائية التي ظهرت في العصور الوسطى ، هذا بالإضافة إلى الكوميديا الإنسانية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر والتي تفوق عليها جميعها فيرناندو دي روخاس في عمله الذي بين أيدينا، ودرست أساليب التقنية المسرحية محللة سوابقها وما أتت به من أمور جديدة ، هذا بالإضافة إلى الأعمال التي خرجت إلى الساحة مقلدة أياها، كما ذكرنا ، عن طريق الإتيان ببعض الشواهد التي لم يقدح أحد خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر على مناقشة طابعها كعمل درامي، وبهذا الوضع الذي أتت عليه كان تأثيرها في الأعمال الدرامية اللاحقة.

إنه لمن المهم بالنسبة للقضية التي نحن بصدد الحديث عنها هنا أن نقدم بعض الخواطر، فلا يجب أن ننسى بأنه من الضروري ألا نخلط ، مهما كانت درجة اتصالها أو استقلالها، بين المقامات الدرامية والأخرى التمثيلية ، على الرغم من أن الأولى : الحدث والشخصيات والزمان والمكان واللغة ، أي الأمور الخاصة ببنية الدراما عادة ما يكون إعدادها مسبقا من خلال رؤية مسرحية ترتبط ارتباطا وثيقا بالمفاهيم التمثيلية التي بدورها تكون تابعة لبعض القناعات، التي تتكون على مدى تاريخ المسرح ، فليست شرطا لا بد منه حتى يمكن الحديث عن بناء درامي لعمل ما، ويمكن اعتبار العمل بمثابة

الدراما حين يكون من الناحية الدرامية محتويا لفكرة عرضه المسرحى حين كتابته وإقامة بنائه ، وإذا ما كان شرطاً لابد منه ففى أى جنس يمكننا أن ندرج أعمالاً نراها من ناحية البناء لا هى «بالروايات الحوارية» ولا «بالقصائد الحوارية» ، كما أنها لا تظهر فى شكل «الحوارات الخالصة» ، على سبيل المثال: الأعمال الكوميديّة الفظة Co-medias bárbaras ، والكلمات الإلهية Divinas palabras للكاتب بايى إنكلان أو «حذاء الشيطان» Le Soulier de Satin لباول كلاوديل، فعندما كتب بايى إنكلان العمليّن المذكورين تنصل من كل نظام خاص بالمقامات التمثيلية، ثم عمد فى حرية تامة إلى بناء الحدث الدرامى، وبنفس الحرية تابع كلاوديل سيره فى بناء عمله الدرامى الطويل الذى يوجد منه روايتان : الأولى كاملة، والثانية، مختصرة، أعدتا للعرض المسرحى. إن الأمر الحاسم فى كلا المثالين ليس هو المكان المسرحى، وإنما المكان الدرامى، الذى يعد دائماً داخليا على نفس الدراما.

حين كتب روخاص عمله لاثليستينا قام ببناء حدث حوارى، وليس فقط مجرد حوار، مع أشخاص يعيشون داخل زمان ومكان ، محددين بعض المواقف التى تتشكل إما من جراء ما يقومون به من أعمال أو ما يتفوهون به من كلمات، ويصل إلى نهاية هى نتيجة لسلسلة طويلة من الأعمال، ترتبط فيما بينها بعلاقة قوية هى علاقة السبب بالمسبب. والآن حسنا، فعندما أقام الكاتب بناء عمله داخل إطار التراث الدرامى الذى تحدثت عنه ليدا مالكيلى، والذى يبدأ من الكوميديا الرومانية وينتهى بالكوميديا الإنسانية، مع إدخال بعض العناصر الموضوعية، غير الفنية، الخاصة بالتراث الأدبى للحب المذهب ولفن الحب Arte de Amores، هذا بالإضافة إلى بعض العناصر الأخرى من الواقع الاجتماعى والثقافى للفترة التى عاش فيها، لم يكن ليعلمه بتصوير مسبق عبر خيال مسرحى بعيد عن الثوابت أو المطالب المتفق عليها والملحقة ببعض المقامات التمثيلية المعنية؛ وذلك لسبب بسيط يكمن فى أن هذه المقامات التى كانت أو القائمة بالفعل - مقامات دراما العصر الوسيط - لا يمكن استخدامها فى عمل له جنوره المتأصلة فيما يشتمل عليه من مضمون كعمله هذا، حين يتحدث جيلمان<sup>(١٠)</sup> عن «عدم اهتمام روخاص Rojas بالمطالب المتفق عليها عند كتابة الدراما» فلا أقل من أن نسأل أنفسنا ماذا عساه أن تكون هذه المطالب الاتفاقية - عن أى اتفاق يتحدث فى عام ١٤٩٩ ؟ ، وعن أى نوع أو أنماط درامية يتحدث ؟ وإذا ما كان ذلك كذلك ، أيكفى أن يهمل الكاتب مثل هذه المطالب الاصطلاحية، التى تنتمى إلى عالم التمثيل أكثر من عالم الدراما، حتى يتخلى عن كونه نوعا من الدراما ، ذلك العمل الذى يظهر فيه مثل هذا الإهمال،

مثمًا حدث فى المثل الذى ضربناه عن بايى إنكلان؟ ألم يتم إدراج: الأعمال الكوميدية  
الفضة Comedias bárbaras لأسباب قابلة للمقارنة – الزمان والمكان المسرحيين – مع  
مثيلاتها فى ثيلستينا La Celestina فى الجنس المولّد للروايات الحوارية ؟

فى عام ١٤٩٢ كتب خوان نيل إنثينا Juan del Encina عملا بدائيا ليعرض فى  
إحدى الصالات، بدائيا بالمعنى الدرامى والتمثيلى، وبعد ذلك بسنوات نشرت كوميديا  
كالسترو وميليبيا la comidia de Calisto y Melibea الأكثر تعقيدا وتكثيفا، بالنسبة  
للقرء . أين كانت توجد خشبة المسرح تلك – القصصىة أو العامة (الشعبية) – التى كان  
بالإمكان تخصيص هذا العمل ليعرض عليها ؟ لكى يصبح عملا مقروءا، إذن ، ولكن  
ليس بأية طريقة، ولا بصوت منخفض، أو على انفراد، وإنما بصوت عال وأمام جمهور  
بسيط، وذلك طبقا لما يذكره برواثة Proaza فى المقطع الرابع، الذى تجدر الإشارة  
إليه هنا :

إذا ما أحببت وأردت بكل عناية  
أن تحرك المستمعين وأنت تقرأ كالسترو ،  
فعليك أن تجيد الكلام من بين أسنانك ،  
فى بعض الأحيان ، برغبة وصبر وألم،  
وفى أحيان أخرى غضبانا طائشا .  
لتتصنع وأنت تقرأ آلاف الفنون والسبل،  
اسأل، أجب على لسان الجميع ،  
باكيا ضاحكا فى نفس الوقت.

إن ما يُنصح به هنا هو القراءة الدرامية، التى يتم تنفيذها عن طريق تغييرات الصوت،  
حتى يصبح بالإمكان التأثير على المستمعين، إنه عمل يقوم به الممثل الذى يتصنع ويبكى  
ويضحك ويتحدث من بين أسنانه، فيعمل بكل هذا على تمثيل الحركات المختلفة والعواطف  
التي يحس بها الأبطال من خلال الصوت، كما أن رخصا نفسة يفكر هو الآخر، فى  
المقدمة التى تسبق العمل، والتى لا يناقش أحد نسبتهإ إليه، فى عدد بسيط من المستمعين  
فى الوقت الذى كتب فيه: «هكذا عندما يتجمع عشرة أفراد لسماع هذه الكوميديا...» .



أختلف قراءة الأعمال التراجيدية لسينكا Séneca، التي كتبت تحديدا لتقرأ، مثلما حدث مع ثيلستينا، أمام جمهور من الصفوة في روما القرن الأول، وهل ينكر أولئك الذين يقرون بأنها كتبت للقراءة فقط - كتابات سينكا - مالها من طابع درامى على الرغم من الروائية التي تطبع بها بعض المشاهد أو خطابية العديد من الحوارات ؟

## ٢ - المكان والزمان Espacio y Tiempo :

يأتى الزمان والمكان مترابطين فى العمل الدرامى، حيث يمثلان بُعدين متلازمين وضروريين فى كل بناء درامى، ولكن كما هو معلوم فإنه من الممكن اختلاف الطرق التى يتم بها إنجاز هذه المهمة، والفصل بينهما يمثل نوعا من العمل التحكمى، فدائما ما يكون ظهورهما فى خدمة الحدث والشخصيات، مثلما تظهر الشخصيات والحدث أيضا فى خدمة الزمان والمكان.

حين أقام هنرى فلوتشير Henri Fluchere هذين البعدين فى المسرح الإنجليزى الإليزابيثى كتب هذا الذى بإمكاننا أن نقبله: «ليس علينا أن نقيس المكان كما يفعل المساح ولا الزمان كما يفعل من يضبط الوقت» وكذلك: «فإن الزمن عند الإليزابيثيين يأتى فى صورة خادم، لا فى صورة طاغية»<sup>(١١)</sup>.

إن بنية المكان فى لاثيلستينا، الذى يُعد دائما مكانا حيويًا، ديناميكيًا فى شكله الأساسى لا يمت بصلة للثبات وعدم الحركة، إنه متعدد ومتواز، حيث ينشأ فى خدمة الحدث، دون أن يكون خاضعا لأى رباط يعمل على تقييده. إن روخاس Rojas يخلق زمانا ومكانا - كما أشار جيلمان بحق - كلما رأى نفسه فى حاجة إلى ذلك، ولكن بحاجة لا يمسها التسلط أو الطمع، ولكنها تأتى فى صورة متصلة من الداخل بالحدث وتطوره، متعايشة مع تغير الأحوال والظروف، وبالنسبة لعدد الأمكنة التمثيلية فلا يصل، مع ذلك، إلى ما يزيد على مثيله فى المسرح الإسباني فى العصر الذهبى اللاحق ، أو فى المسرح الإنجليزى الذى ظهر فى عهد شكسبير ، ويخضع لنفس الدوافع والأسباب: يكون فى خدمة انطلاق الحدث وتطوره باستخدام المكان التمثيلى باعتباره مكانا "مثاليا" وليس مكانا "ماديا"، وتتمثل الأماكن الأساسية فى بستان ميليبيا،

ومنزل كاليستو، ومنزل ميليبيا ثم منزل ثيلستينا، هذا بالإضافة إلى الشارع أو الميدان، وكلها أماكن محايدة لا علاقة لها تحديدا بحجرة ما أو شارع معين، أماكن تعد، بما لها من طابع محايد، مهيئة لأن يجرى فيها أى نوع من الأحداث. إذا ما حدث تغيير من مكان إلى آخر دونما انقطاع ، فإن ذلك يكون راجعا، بالضبط، إلى ديناميكيته الجوهرية، وما هناك من ناقد يذكر ينطلق من معالجة رومانس لمكان حتى يتمكن من إنكار الطابع الدرامي لثيلستينا، إذ إن ذلك يعنى تبني وجهة نظر مماثلة لتلك التى تبنتها النظرية الكلاسيكية الجديدة إزاء مسرح كُتّاب الدارما فى العصر الذهبى، وعلى العكس من ذلك، فبالإمكان أن تكون هناك بعض التحفظات على استخدام الزمن. إنه لمن المستحيل علينا أن نلخص هنا التحليلات التى قام بها جيلمان<sup>(١٢)</sup> وأسينسيو<sup>(١٣)</sup> وليدا دى مالكيل<sup>(١٤)</sup> حول هذه المسألة ، ولا أن نكون بمثابة الصدى للجدل الدائر بين الاثنين الأولين.

إن الأساس الذى يقوم عليه هدفنا إما أن يكون قبولنا مع جيلمان Gilman بأن رومانس «لم يلجأ أبداً إلى كسر تواصل الحوار» ، أو رفضنا مع أسينسيو Asensio لمثل هذا التواصل. نعتقد بأن البراهين التى يسوقها الثانى هى أدلة نهائية قاطعة وتبرهن على أنه بين المشهد الأول من الفصل الأول وبقية الكوميديا يمكن أن نلاحظ انقطاعا لتواصل الحدث يعنى مرور مدة زمنية معينة، المدة التى يشير إليها الشخصيات بصورة متكررة، وهى مدة زمنية ضرورية للتطور الاحتمالى للحدث ولطباع الشخصيات على حد سواء، وهذا، بالطبع، يطرح وجود زمن خفى لاحظته جيلمان لأول مرة، والذى يأتى متوافقا مع الزمن المعلن، ثم بعد ذلك يستمر الحدث طيلة ثلاثة أيام متواصلة، تنتهى فيها كل الأحداث بداية بمداخلة ثيلستينا وانتهاء بموت كاليستو وانتحار ميليبيا. فى هذا العمل التراجيكوميدى، يأتى عقب هذه الغمرة، كما يذكر المؤلف فى المقدمة، "عملية المتعة التى يحس بها المحبان"، وبعد الليلة الأولى للحب بينهما ، يوم رابع حتى الساعة الرابعة مساء، ومن جديد يحدث بين الفصل الخامس عشر والفصل السادس عشر انقطاع آخر لتواصل الحدث، بمدة زمنية تصل إلى شهر انقضى، وفقا لما تذكره ميليبيا Melibea، بين ليلة الحب الأولى والأحداث الدرامية ، بداية من الفصل السادس عشر، وبداية من الفصل السابع عشر نجد الحدث يجرى حتى النهاية فى زمن غايته يوم واحد وجزء من اليوم الآخر، تقوم ميليبيا فى صباحه بعد ساعات من موت كاليستو، بالانتحار. إن تمثيل الزمن، باستخدام الزمن الخفى، يحتل أهمية عظمى ، سواء فى الكوميديا أو فى الفصول الجديدة من التراجيكوميديا.

إن رُوَخاص يطلب عمدا شكلين مختلفين من الزمان: زمان ظاهر يتضمن حدثا متواصلا، والذي يعد زمنا قصيرا (ثلاثة أيام وجزء من اليوم الرابع، يوما والساعات الأولى من صباح اليوم التالي) وزمان خفى يعد زمانا طويلا («أياما طويلا»، «شهرًا»). ويأتى هذا الزمان الثانى ضروريا من أجل إخفاء نوع من العمق الدرامى - فى تطور الشخصيات وطبائعها، وفى دوافع الحدث - للأحداث المقدمة المتواصلة ، التى تجرى أمام أعين المشاهدين خلال الزمان القصير. هل مثل هذا التعايش وتلك العلاقة المهنية بين الزمانين تعد أمرا معارضا لما هو درامى؟

هناك حالة - وبالنسبة للحالات الأخرى فأرى أنها وجدت حلا مُرضيا من جانب ماريا روسا ليدا وأسينسيو - يصبح فيها من غير الممكن ألا نرى تناقضا ظاهرا أو تنافرا زمنيا: ذلك هو الزمان الخاص بالفصل الخامس عشر، فها هى أيليثيا Elicia تأتى لزيارة أريوسا Areusa، وذلك بعد يومين من تناولهما الطعام مع ثيلستينا فى منزلها ومع بارمينو Parmeno وسيمبرونيو Sempronio، ثم تخبرها بموت هؤلاء ، الذى وقع عند شروق اليوم الثالث، أى منذ ما يقرب من أقل من ست وثلاثين ساعة، الأمر الذى ترد عليه أريوسا: «لقد رأيتهم أحياء قبل ثمانية أيام ، الآن بإمكاننا أن نقول: لتصفح عنهم يا إلهى». تلك المدة التى حددتها تعنى أنها لم ترهم منذ مدة تزيد على يومين، إذا ما قمنا هنا بتطبيق وجهة نظر ضابط التوقيت الزمنى، ولكن كيف قام الجمهور بتوجيه الاتهام إلى مثل ذلك التنافر، الجمهور الذى بلغ عشرة أفراد، والذى كان يتابع ، المعالجة دراميا للعمل؟ وماذا كان ذلك المغزى الذى ينطوى عليه الزمن بالنسبة لمحفل السامعين الذى عاش حياته عام ١٥٠٠ ؟ مما لا شك فيه أنه كان ينطوى على معنى يختلف تماما عن المعنى الذى يدركه ناقد القرن العشرين الذى يدقق فى القراءة داخل حجرته المخصصة للعمل، وينشئ حالة من الفصل والوصل لما يقرأ، يؤخر ويقدم عبر عملية تجريدية مطولة. هل كانت تلك هى خبرة المتلقى؟ أو كانت تلك أيضا هى خبرة جمهور شكسبير عام ١٦٠٠ ، الذى أصبح الإحساس بالزمان، «بالنسبة له وفى عالمه الخاص الآنئى غير أكد تماما»<sup>(١٥)</sup>؟

وبما أننا قد أشرنا إلى شكسبير، فلنسمح لنا بتقريب آخر جديد، تأتى بداية حدث عطيل فى قبرص فى الرابعة مساء يوم من أيام السبت ، وينتهى بموت ديدمونة على يد العبد العربى وانتحاره قبل ساعات قليلة من طلوع يوم الاثنين، وهذا يعنى أن



الحدث قد استغرق ما يقرب من ست وثلاثين ساعة، ومع هذا، فهناك إشارة عن طريق الاستخدام الوظيفي للزمن الخفى إلى فترة زمنية أطول بكثير: «مرة بعد مرة» (إلى مائة زمن ٣-٢)، «أسبوع ، سبعة أيام وسبع ليال، مائة وستون ساعة» (٣-٤). مثل هذه الإشارات وغيرها، «تعنى مدة زمنية أطول بكثير من الساعات الست والثلاثين أو أقل، وهى ساعات تمت الإشارة إليها بكل دقة بين دفتى العمل»<sup>(١٦)</sup>. ولأجل شرح مثل هذه التناقضات والتناقضات الزمنية عند شكسبير، يستخدم فيري Frye، مستندا إلى تراث طويل فى الدراسات التى أجريت عن الكاتب والتى بدأت منذ منتصف القرن التاسع عشر، كوسيلة شارحة "نظرية الزمن المزدوج" - التى بالإمكان تطبيقها عامة على ثيلستينا، وهكذا فعلنا - ويطلق عليها نموذج (باترن Pattern) للزمن الطويل والزمن القصير المتلازمين. فى عطيل مثلما هو الأمر فى ثيلستينا - نود أن نشدد على أن مثل هذا الاقتراب لا غاية له إلا البرهنة على وجود نفس النموذج البنىوى لزمان مزدوج متلازم، وليس أى نوع آخر من التقارب - فالزمن القصير وحده لا يعد كافيا، فبه وحده لا يمكن التعمق فى نفسية الشخصيات الذين هم فى حاجة إلى هذا الزمن الآخر المطول من أجل أن يأتى نضجهم، وأن تكون بواعثهم فى صورة غاية فى الكمال. يحدث نفس الشيء فى مكبث Macbeth ، فهذه الأيام التسعة التى تجرى على خشبة المسرح، بما يتخللها من توقف على مرحلتين، تدخل، وفقا لما يذكره بريدلى Bradley، ضمن إطار السبعة عشر أسبوعا التى يستغرقها الحدث بأكمله<sup>(١٧)</sup>، وما نود أن نبرزه بهذا هو أن هذا الزمن المزدوج فى ثيلستينا، لا يعد دليلا على تقنية روائية أو تجنيا ضد بنيتها الدرامية. إذا ما كان هناك وجود وتعايش لنوعين من التركيبية الزمنية فى عطيل ومكبث (وكذلك فى أعمال أخرى لشكسبير)، الزمن الواضح والمفصل، والآخر الخفى وما بينهما من تناقض ، وبدون أن تكون هناك صلة بين هذه البنية وبين التقنية الخاصة بالجنس الروائى ، فلماذا تكون هناك فرضية بالنسبة لثيلستينا مثلما يقول جيلمان، تكمن فى وجود تقابل بين الجنس الدرامى والجنس الروائى؟ إن كون التراجيكوميديا التى كتبها رومانس قد أتت سابقة على البلورة الشكلية لهذين الجنسيتين ، لا يعنى أنها لا تندرج تحت جنس أدبى ، أو أن يتم إدراجها فى إطار الجنس الروائى فقط ، حيث إن مثل هذا التمثيل للزمن يمكن العثور عليه أيضا فى الجنس الدرامى، إلا أن هذا الاستخدام الحر للزمن المزدوج بما له من سمة حاسمة ، فيما يهمنى هنا لا يعد بهذه الدرجة من الأهمية أن يقوم رومانس باستخدام مثل ذلك التمثيل للزمن ، لخلق -

كما سيهم بفعله بعد ذلك شكسبير - شىء يتمتع بأهمية أكثر أصالة، مثل الزمن المناسب والضرورى للحدث فى مجمله الذى ينطوى على التطور الكامل للشخصيات وطبائعها.

ويوجد نفس هذا الاستخدام للزمن المزيج ، على الرغم من أن ذلك يأتى فى صورة تقل فى تمامها عما ورد فى ثيلستينا وشكسبير، فى أحد الأعمال الأخلاقية الإنجليزية عام ١٥١٣ (هيكسكورنر Hickescorner) أو أعمال سابقة على الكاتب الإنجليزي الكبير، تلك الأعمال التى لم ينكر عليها أحد، رغم ما أشرنا إليه، تمتعها بالطابع والطبيعة الخاصتين بعالم الدراما<sup>(١٨)</sup>.

فى (حذاء الشيطان) le soulier de satin لكلاوديل Claudel، التى أشرنا إليها أنفا توجد هذه العبارة التى كان بإمكانها أن تكون بمثابة الشعار لنا: «إنكم تعلمون أننا نعمل فى المسرح إلى استخدام الزمن كما لو كان أوكورديونا، فى راحة وحرية، والساعات تمر والأيام غير بادية. لا شىء أسهل من جعل الأزمنة العديدة تسير فى كل الاتجاهات فى آن واحد»<sup>(١٩)</sup>.

### ٣- الحدث وشخصه la Acción y sus Personajes :

إن تقسيم العمل إلى فصول ليس له فيما يتعلق بالحدث أى معنى بنوى، حيث إنه فى الزمن الذى كتب فيه رومانس لم تكن قد فرضت بعد العقلية الشكلية المستترة فى النظريات الأرسطية الجديدة - الهوراسية (نسبة إلى هوراس) لأولئك النفر من المنظرين الإيطاليين ، والتى لم يكن لها تأثير يذكر إلا فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر فى بناء الحدث الدرامى من قبل كتاب المسرح الإليزابيثى أو الإسبان ، رغم تأثير ذلك فى الناشئين المعاصرين من الإنجليز<sup>(٢٠)</sup>.

ومن أجل الغرض الذى أتت من أجله هذه الدراسة، التى تحتم الضرورة بأن تكون دراسة موجزة ، إذ تتطلب صفحات عديدة ليس بإمكاننا أن نصدر لكتابتها هنا، سوف نقسم الحدث إلى جزئين ومقدمة، تختص هذه المقدمة بالمقابلة التى وقعت بين كاليستو وميليبيا فى المشهد الأول، أما الجزء الأول فيتضمن مداخلة ثيلستينا والخدم وموتهم واليلة الأولى للغرام بين المحبين، والجزء الثانى يدور حول موضوع الانتقام

الذى تتبناه القحاب وينتهى بعد شهر الحب وليلة الغرام الثانية المعروضة على خشبة المسرح ، وموت كاليستو، ثم انتحار ميليبيا ونواح بليبيريو Pleberio، ثم نهاية المساة. إن جزئى الحدث يشكلان نظام أحداث لنوعية أخلاقية معينة يمكن أن تكون مبدأ وحدة، ويعتمد فى تكوينه على سلسلة متواصلة ومتصلة من النتائج - علاقات السبب بالمسبب - تكوين هيكل ينتمى إلى النموذج البنائى «للحساب المقدم»<sup>(٢١)</sup>، والذى بناء عليه ، إن عاجلا أو آجلا لابد من دفعه فى مقابل الأفعال الخاصة ، كما حدث ذلك بالنسبة لكل فرد من أفراد لاثليستينا ، والذى نجد تعبيره الواضح بالإضافة إلى الحدث نفسه فى هذه العبارة التى يطلقها كاليستو فى الفصل الرابع عشر من التراجيكوميديا: «نحن مدينون بلا زمن، ودائما ما نجد أنفسنا مجبرين على الدفع فيما بعد»<sup>(٢٢)</sup>.

### ( أ ) اللقاء El Encuentro :

يأتى مضمون العمل بأكمله، الذى يقال بأن رومان قد خطه ليقول: "كان كاليستو من أصل عريق ونبل، وذا عبقرية وضاعة ونشأة كريمة، وتربية طيبة ، تمتع بمواهب فكاوية عديدة، وطبقة متوسطة، وقع أسيرا لحب ميليبيا الصبية ذات العرق الأصيل، نشأت فى أحضان أسرة زاهرة، كانت الوريثة الوحيدة لوالدها بليبيريو Pleberio، ووالدتها أليسا Alisa التى كانت تحبها حبا جما. وبناء على طلب من الناحس كاليستو، الذى أحس الهزيمة من جراء ما هى عليه من نبل (مما أدى إلى تدخل ثليستينا، المرأة الشريرة الماكرة، إلى جانب اثنين من خدم كاليستو، تمكنت العجوز فى النهاية من استخدامها ضد البطل ، فتخليا عن وفائهما له) وإلى هذا المكان الملائم أتى الجميع بما فى ذلك كاليستو وميليبيا، ليلقى كل منهم مصيره بعد أن لعب القدر لعبته».

على الرغم من أنه فى "الفصل الأول"، الذى يظن البعض أنه ليس من إنتاج رومان Rojas، وبعد ذلك فى الفصل الثانى ، يتم الحديث عن بستان حضر إليه كاليستو بحثا عن صقره المفقود ، إلا أن مثل هذه المحلة لا أهمية لها، إذ المهم هنا هو المعنى الذى تنطوى عليه ، والذى تم التعبير عنه فى إطار المضمون العام، إنه "المكان الملائم" الذى شهد بداية الحدث ونهايته المساوية ، مما يتيح الفرصة أمام اللقاء لى يكتمل على مدى سير الأحداث العامة وفى اتجاهها. إن كاليستو يتصبى شوقا من حب ميليبيا ، وهى بعد أن أتاحت الفرصة لكاليستوكى ليعبر عن العاطفة التى تجيش فى



صدره ترفضه بعنف ، مشددة على نوعية هذه العاطفة - «إنه حب غير مشروع» - من جانب البطل . أن يقوم روخاص في هذا المشهد باستخدام أصوات واردة من دائرة تراث الحب العذري ، أو من «فن الحب» Arte de amores ، أو أن يكون اللقاء لحظيا أو مختلقا، فإن المهم بالنسبة لبناء الحدث هو الطابع الضروري من الناحية الدرامية لهذا اللقاء ، والرفض العنيف الذي ينتهي به، حيث إن وظيفته تكمن في خلق الشرارة الأولى لبداية كل الأحداث التالية، اللقاء والرفض اللذان ينجم عنهما ضعف الحالة النفسية عند كاليستو.

### (ب) الجزء الأول Primera parte :

هذا الخوار (المرض) يؤدي إلى إيجاد أزمة في المشهد التالي في الدور، ولكن ليس في الزمن بالنسبة للمشهد السابق. يقوم كاليستو بوداع خادمه سيمبرونيوس Sempronio حتى يطلق العنان لأفكاره الحزينة بين حنايا الظلمة والعزلة، كما يطلق العنان «لآلامه» وبأسه، التي وصلت إلى حد عال من الاحتدام والكثافة يتضح بجلاء من خلال الحوار الذاتي الذي يأتي على لسان سيمبرونيوس، الحوار الذي يفصح، بدوره، عن شخصية الخادم ونوع العلاقة التي تربطه بمخدومه ، هي ، كما نرى، علاقة غير حميمة لا تجرى في جو من الإخلاص والوفاء. يعود كاليستو لينادي على خادمه مرة أخرى ثم يكتشف تدريجيا سبب حزنه وبأسه (حبه المفرط تجاه ميليبيا)، وروحه غير السوية بحيث أصبح عقله وبصيرته في غاية الإبهار. ليس لهذه الإجابة الصادرة عن سيمبرونيوس، والتي تنطوي على مضمون يتناقض مع سلوكه الشخصي - التناقض بين النظرية والتطبيق، بين ما يقال وما يفعل، مما يظهر ثنائية ثابتة تعد بمثابة عقيدة بنائية ، على طول العمل - أي أثر في شخصية كاليستو، وأما سيمبرونيوس بعد أن أدرك في الحال نوع الحب الذي يعتري سيده يقترح عليه بعد أن يأخذ في حسبانته - وهو الأمر الذي يعلق عليه كثيرا في حواراته الجانبية los apartes - الخلل العقلي والعاطفي والجسدي لسيده، أن يصل إلى حد النهاية فيما تأمره به عاطفة الحب، ويأتي رد الفعل عند كاليستو - حين يهديه صدرية من الخز - ليوقظ عند الخادم الطمع في الحصول على مزيد من العطايا، واعداء إياه بأن يحضر إليه ميليبيا «حتى مخدعه»، وهو الأمر الذي يتطلب تدخلا من العجوز ثيلستينا، «المرأة الساحرة الماكرة التي تبدى فطنة عالية لمثل هذه الشرور»، التي بإمكانها أن تحرك أو تثير الشهوة والشبق عند الصخور

القاسية إذا ما أرادت»، يلقي هذا الطرح قبولا من جانب كاليستو في الحال ، وذلك باعتباره وسيلة تمكنه من الوصول إلى غايته المحبوبة التي ليست سوى - وهو الأمر الثابت والملاحظ في العمل منذ بدايته - امتلاك ميليبيا؛ لأن هذا الامتلاك هو غاية العاطفة التي يشعر بها كاليستو، ليس إلا، وإذا ما بعدنا عن هذا بعرضنا لقضايا أخرى (مثل غياب فكرة الزواج) وحلول أخرى (اختلاف الأعراق) فمعنى ذلك هو أننا نبتعد عن الطرح والمغزى المستترين داخل العمل، كما يعنى ذلك عدم ضرورة التشكك في الدوافع وراء تدخل ثيلستينا، إذ أنها تقوم بمداخلة ضرورية من أجل الغاية المحددة التي يسعى إليها كاليستو. أن يعود روماننا لاستخدام الحب المجنون El Loco Amor وصورة ومصطلحات الحب العذري El Amor Cortés بما ينطوى عليه من غاية خارجة عن إطار الزواج، حيث إن الزواج يأتى محكوما بالقوانين الاجتماعية لا بقوانين الحب<sup>(٢٣)</sup> ، لا عليه أن يجعلنا ننسى هذه الغاية المحددة المطروحة في العمل ولا حتى علاقتها الوظيفية ببناء وغاية العمل بأكمله ، أى بالحدث في صورته الكلية.

يخرج سيمبرونيو بحثا عن ثيلستينا وفي طريق عودته يصر، حيث إن «كاليستو يحترق في حب ميليبيا» على أنهما معا بإمكانهما الخروج بفائدة كبيرة من وراء هذا العمل، حيث إن ذاك الحب يمثل بالنسبة لهما تجارة رابحة، وما إن وصلا إلى باب بيت كاليستو يقوم بارمينو Parmeno ، الخادم الشاب ، بإعلام سيده عن شخصية ثيلستينا التي أمضى حياته طفلا معها، ويحذره منها ومن خداعاتها ، الأمر الذى، وإن اعتقد أنه يخدم به سيده ، يصيبه بالثورة والفرع ؛ حيث إن هذا الأخير يود مساعدة القوادة فقط بصفتها التي هي عليها.

وما إن وصلت القوادة نجد كلمات وتصرفات كاليستو ، التي يعلن فيها الاهتمام الذى يبديه من أجل تقديم الخدمة له ، كلمات تأتى فى صالح القوادة ، تفصح بارمينو Parmenio بحق، الذى يحكم على سيده بأنه قد أورد نفسه مورد الهلاك، ويأتى غياب كاليستو ، الذى خرج فى صحبة سيمبرونيو من حجرته بحثا عن كيس النقود ، ليفسح الطريق أمام مشهد غير عادى يجمع بين ثيلستينا، المشهد الصراعى بين الشخصيتين، والذى يسفر عن قيام ثيلستينا العجوز الماكرة ، بعد أن تعرفت على الشاب ، باتخاذ كل الوسائل التكتيكية التى تؤدى بها إلى أن تكسبه من أجل الحصول على أهدافها، بحيث لا يفسد لها ما تنتويه من عمل رابح، هذا بالإضافة إلى عملية إفساد الخادم الوفى ،

وترتكز هذه الأساليب التكتيكية على محورين أساسيين: محور الربح ، ومحور حالة الشبق التي تعترى الصب. يبقى كاليستو، بعد أن سلم المال إلى ثيلستينا وخرج لوداعها، وأرسل سيمبرونيوفى أثرها حتى يطلب منها العجلة فى المهمة الموكلة إليها - وحيدا مع بارمينو الذى يستمر فى لعب دوره كخادم وفى محذرا كاليستو من التعامل مع تلك العجوز، تحذيرات جرت عليه من جديد، لا نقول مدائح سيده، وإنما اللعنات والشتائم والتأنيب الحاد، ويعد هذا السلوك غير العادل من جانب السيد دافعا له على الإصرار على مواصلة تحقيق ما يتوجب عليه ويحمله على مساعدة الخطط التي ترسمها ثيلستينا وسيمبرونيوفى، وإذا ما ظهر هذا الأخير ذليلا مُحَقَّرًا منذ البداية ، فإن الكاتب يُبدى لنا فى شخصية بارمينو Parmeno العملية الخاصة بمثل هذا التحقير. وهكذا نرى رخصا يستخدم وفقا لتقنية الثنائيات التي يتميز بها عمله هذا - ثنائية الحوار والسلوك (عند كاليستو وسيمبرونيوفى وبارمينو وأريوسا وميليبيا)، ثنائية تأخذ مكانها بين "السلطات" (الأنبياء، القديسون، الفلاسفة) التي كتبت عن الحب وماهيته فى مستواها المعروف ، ثنائية بين «التراث» ومعناه الحالى ، ثنائية بين السحر والحقيقة، ثنائية بين قانون الطبيعة والقواعد الاجتماعية والدينية والأخلاقية ، ثنائية الزمن الخفى والزمن الجلى - نفس وجهة النظر المزدوجة الخاصة بتقديم اثنين من الخدم: سيمبرونيوفى كنتيجة ، وبارمينو كأسلوب ، وبهذا يتمكن من تقديم تفسير لواقع الأول عن طريق ما يؤول إليه حال الثانى.

وفى هذه الأثناء يتمكن سيمبرونيوفى من اللحاق بثيلستينا، ليس بدون أن يعبر لها عن استغرابه إزاء خطواتها الهادئة، ثم يخطر لها بأن سيده يريد تنفيذ الأمر بأقصى سرعة، تُظهر ثيلستينا ، بعد أن أفصحت عن المخاطر التي تنطوى عليها المهمة التي ستقوم بتنفيذها، وعرضها لنظرية عامة حول أوضاع الفتيات وسلوكهن الغرامى - ففى الوقت الذى يحترقن من الداخل يتصنعن البلاهة والبرودة - معرفتها الحقة وخبراتها فيما أسند إليها من عمل ، وثقتها فى أدواتها وفنون اللعبة، وما إن وصلا إلى منزلها حتى تركت سيمبرونيوفى مع محبوبته إيليثيا ، ثم أغلقت الباب على نفسها وبدأت استحضار روح «بلوتون الحزين، سيد أعماق جهنم» ؛ حتى يعمل تأثيره السحري فى الزيت الذى ستمدهن به الغزل الذى أعدته لميليبيا، وعندما همت بالرحيل إلى المنزل ، اعتراها واعتراه خوف شديد من أن تقع ضحية لخدم بليبيرو فيقتلونها، وذلك إذا ما تمكنوا من اكتشاف الهدف الذى تنطوى عليه مهمتها. ماذا تفعل، أنتقدم إلى الأمام أم ترجع القهقرى؟ حينئذ ترى أن كبريائها الوظيفي والتنبؤات الإيجابية يدفعانها إلى اتخاذ



قرار بالمضى قدما إلى الأمام حتى تنفذ ما بدأت. لنا أن لاحظ هنا تلك الثنائية الواردة في الثقة في سلطان سحرها وشكوكها أمام المخاطر غير المناسبة التي يفرضها عليها الواقع، الثنائية التي تُحل بعقلانية أو غير عقلانية عن طريق كبريائها الوظيفي والتقدير الخاص للشهرة التي تتمتع بها: ماذا عساهم أن يقولوا عنها أولئك الذين تعاهدوا معها؟ إن كل شيء يبدو في صالح ثيلستينا: تلتقى بلوكرثيا Lucrecia، خادمة ميليبيا، عند باب بيتها، فتعلم منها حاجة سيدتها إلى غزل من أجل قماشة أسرتها، وخاصة، أن أليسا Alisa، والدة ميليبيا، سيتوجب عليها الخروج، بالتجديد في هذا الوقت، لزيارة أختها، بعد أن ساءت حالتها الصحية، وهذا هو ما تفسره ثيلستينا في التو على أنه قد جاء نظرا لتدخل الشيطان<sup>(٢٤)</sup>. أهى الصدفة المحضة، أهو السحر؟ والدليل على أن السحر لم يكن غائبا عن الساحة - بالإضافة إلى ما تمت الإشارة إليه - هو أن أليسا، التي تعرف ثيلستينا، وتعلم من هي، تتركها وحيدة مع ابنتها. ولكن علينا أن نوضح بصورة كبيرة أنه لم يكن السحر وحده، ولكن أيضا، وبصورة حاسمة، هناك - وفي العمل بأكمله - كان هناك وجود لسلسلة من العناصر الحقيقية والواقعية قد أحكمت بصرامة وتوافرت لها دوافعها بكل عمق: فن الإقناع عند ثيلستينا، العاطفة المكبوتة، ولكنها غير نائمة، عند ميليبيا، الثقة العمياء التي توليها أليسا لابنتها، وكبرياء الطبقة الأبله الذي يتوافر لدى الأم . . . تكمن عبقرية روخاص، بالضبط، في الفنية الصعبة التي يتمكن من خلالها من إيجاد نوع من التكامل في وحدة غامضة ومعقدة بين عناصر تلك الثنائية المتناقضة، وفي نفس الوقت ضرورية، دون أن يكسر تلك الثنائية لصالح هذه العناصر أو تلك، الأمر الذي يجعل تفسير هذه البنية من طرف واحد بمثابة تجزئة لهذا المجموع الذي يبدو في معانيها، حيث يتعلق الأمر بالجمع، مع ما يصيب النظرة العامة للمؤلف بالفقر والبت.

ويؤدي الحوار الطويل بين ثيلستينا وميليبيا، الذي يعد بمثابة نزاع جديد بين شخصيتين، متقابلتين في نزاع شديد فيما يتعلق بنواياهما ومقاصدهما، تلك النوايا التي يتم إظهارها حينما بعض الشيء، وإخفاؤها حينما آخر، إلى خلق مواقف درامية بصفة دائمة، تلك المواقف التي يتختر فيها الحدث الداخلي الذي تخدمه الكلمات، والتي توجد منظمة في كلتا الشخصيتين عبر أساليب متماثلة من التظاهر والثنائية بين ما يتم التكهّن به وما يقال، بين ما يُصرّح به وما يتم السكوت عنه، وفي ذلك الحدث تلجأ كل شخصية إلى قبول أو رفض رغباتها ومقاصدها بالدرجة الملائمة. إنه حوار يكشف،

بدوره، عن الطبائع ، فها هي ثيلستينا تحصل على بعض ما انتوته، وميليبيا، التى قدمت إليها الحبل الذى تضعه على وسطها حتى تخفف ألم الضروس المصطنع عند كاليستو، ولم تستطع أن تخفى اهتمامها الذى تبديه وتحسه تجاه المصاب بهذه الآلام، تترك الباب مفتوحا أمام مقابلة أخرى مع القوادة الماكرة الذكية، وهو الأمر الذى تعلق عليه لوكريثيا، شاهدة النزال، برأى موضوعي: «نعم، نعم، إن سيدتى لخاسرة» .

بعد أن انصرفت ثيلستينا، مبهجة لما حققت، يعود روخاص لإبراز الواقع ومضامينه المعنوية دراميا عن طريق العقيدة البنيوية الخاصة بالثنائية، خالقا بهذا نوعا من التعايش بين موضوع السحر، الذى تؤمن به ثيلستينا، وبين موضوع الأستازية التى لا تنكر فى واقعها عند تلك المرأة الوسيطة فيما يتعلق بالوظيفة التى تمتهنها والأبوات التى تستخدمها، والتى تؤمن بها بنفس درجة إيمانها بالسحر.

لم تحك شيئا مما وقع لسيمبروني، الذى كان ينتظر فى قلق ، وتبدى ثيلستينا استعجالها، مناقضة خططها السابقة فى الإبطاء بما أسند إليها من عمل، فى البحث عن كاليستو حتى تزف إليه الأخبار السارة وتحصل على مقابل ما قامت به من مسعى. إن كل ما تفعله هكذا، بفنية كبيرة فى تسلسل الرسالة، وترتيب للعواقب يسير فى طريقه نحو تقويم أعلى لأستازيتها بالقدر الذى يتساوى مع الأخطار التى تتعرض لها فى سبيل خدمة كاليستو، وذلك بهدف إنكاء حرارة كرم ذلك الفتى المجنون، وحين تصبح فى معية بارمينو، نظرا لتأخر الوقت، تستأنف ثيلستينا سياستها الرامية إلى إفساد الخادم الشاب، الذى لم يكن يتزود بسلاح دفاعى جيد نظرا لسلوك سيده معه، ثم تحصل منه فى النهاية على وعد بالتعاون الكامل معها وتسليمه أريوسا، ابنة عم إيليثيا، وهى قوادة تملك بيتا خاصا بها، وقع فى غرامها بارمينو، ويتركه مكينا فى سريرها، على وعد بأنه ، من الآن فصاعدا، سيقدم كل ألوان المساعدة بجانب سيمبروني وثيلستينا من أجل استنزاف كاليستو، بون وضع أى نوع من العراقيل، وبعد ليلة حب عملية، يعود بارمينو إلى البيت، ثم يخبر سيمبروني برغبته وقراره فى العمل إلى جانبه وفقا لما يراه، بادئا - كما يلحظ ذلك من إيقاع كلماته والتعليقات التى يطلقها فى مواجهة كلمات كاليستو، الذى مازال فى غيبوبة الهوس التام - وقاحته، المتأصلة فى الحنق والغيط المتسببين عن المعاملة غير العادلة التى لقيها من سيده. فيقترح على صديقه الجديد تناول الطعام فى منزل ثيلستينا، وفقا لما عرضه على أريوسا، مجترقا كل زاده من خزانة المؤن الخاصة بسيده، وفى الوقت الذى يتواجد فيه كاليستو بالكنيسة، كان الخادمان يتناولان

طعامهما ويستمتعان بوقتتهما فى منزل ثيلستينا بصحبة العجوز والصديقتين. فى هذا المشهد (الفصل التاسع) يظهر موضوع الحقد والحسد الاجتماعيين اللذين يظهران فى نفس العاهرتين من ناحية ميليبيا، وهو موضوع بالغ الأهمية، من الناحية الدرامية، فى إبراز الدوافع المؤدية إلى الانتقام، والأحداث التى تؤدى بالمحبين إلى النهاية المشنومة، كما أنه فى هذا المشهد، الرئيسى بالنسبة للحدث الذى تنطوى عليه التراجيكوميديا، حين تباغت لوكرثيا رسالة من ثيلستينا، يقوم روخاص أيضا باستخدام الموضوع الاصطلاحي للخواطر الرثائية للماضى الذى محاه الزمن فى أصالة غير عادية، وتلك بنية - والتى تمثل هنا الأمر الذى يهمنى فى المقام الأول - درامية فى الأساس: إن ذلك يكمن فى استدعاء ثيلستينا لماضيها المجيد والثراء والسرور داخل بيتها ولصويحباتها، وهو الأمر الذى يؤدى إلى دهشة الخادمة لوكرثيا، والتى تحظى بمشاركة فى الجريمة، من وراء حجاب، هى فى حاجة إلى رفء ماهر للرغبات. والمشهد التالى فى بيت ميليبيا، فى غيبة الأم، يأتى فى صورة إعجازية فيما يتعلق ببنيتها الدرامية مثلما حدث ببنية المشهد المتضمن للمقابلة الأولى التى وقعت فى اليوم السابق، وقبل وصول ثيلستينا، تعلن ميليبيا، فى حوار ذاتى رئيسى، عن مكنون نفسها وحالتها النفسية، التى أصبحت رهينة "للعاطفة المتوهجة" التى لا تطلب لها أن تخبو، وإنما تتمنى لها التخفى، تلك العاطفة التى ترجع فى تاريخها إلى ذلك اليوم الذى رأت فيه كاليستو لأول مرة، ولكن، وهذا مما يبدو لى من الأمور الهامة، رغبتها فى إخفاء عاطفتها تاتى بمثابة تكتيك محض، يكمن، كما هو فى الوعى بدورها الاجتماعى، لا فى قرارها المسبق بالإفصاح عن عاطفتها أمام ثيلستينا، حتى تقوم هذه بمعالجتها مثلما يتضح من كلماتها التالية: « أه خادمتى الوفية لوكرثيا ! ماذا أنت قائلة عنى ؟ ماذا تظنين بعقلى، حين ترينى أعلن لك الأمر الذى ما رغبت قط فى إطلاعك عليه ؟ ! كم ستكون دهشتك لكسر كرامتى وحياتى، اللذين دائما ما حافظت عليهما كامرأة محافظة ! أه إذا ما أتيت بصحبة تلك القوادة التى تروق لى ! » من المعلوم حقا لدى ميليبيا ما هو العلاج الذى يمكن لثيلستينا أن تأتىها به. وإذا ما أخذنا فى الحسبان مثل هذا الأمر، فسوف يصبح النسق الدرامى للحوار التالى أشد غرابة، ذلك الحوار الذى تترك فيه ميليبيا نفسها وقياد أمرها لثيلستينا تماما إلى المكان الى أرادت الوصول إليه، وحين تفرع ثيلستينا لحالة الإغماء التى اعترت الفتاة وتصيح بأعلى صوتها، سرعان ما تعود ميليبيا لحالتها الأولى حتى تتجنب الفضيحة التى يمكن أن تلحق بالبيت. فى هذه المقابلة تم تحديد



موعد للقاء المحبين فى منتصف الليل، عبر أبواب البيت، وما إن انصرفت ثيلستينا حتى توصى ميليبيا خادمتها لوكريثا بأن تحفظ سرها، حتى تتمكن من التمتع بحب هادئ وناعم، الحب الذى، مثل حب كاليستو، لا علاقة له بالزواج، ويبحث عن إكمال غايته فى ذاته، خارج أى رباط اجتماعى، وأى عقد، وأى تدخل من أحد، وحتى تتمكن ميليبيا من الحصول على هذا الحب لا تتردد فى الكذب على أمها وإخفائه عن أبيها.

تسرع ثيلستينا فى البحث عن كاليستو ثم تخبره بنجاح وساطتها ونبأ الموعد غير المنتظر، وكمكافأة على هذا تتلقى العجوز سلسلة ذهبية قيمة، تفوق فى قيمتها كل ما كانت تصبو إلى حيازته، العطية التى جعلتها تفر من مكانها بسرعة، وما هو كاليستو ينتظر مواعده فى شوق، دون أن يتوقف أمام مخاوف الخدم، الذين يساورهم الشك فى رصد كمين لسيدهم، وما إن أتى أجل الموعد أخيراً، حتى رأى كاليستو نفسه يحادث محبوبته، التى تقوم فى بداية الأمر، حتى تؤدى دورها كفتاة شريفة، ومحاولة منها فى التأكد من عاطفة محبوبها، بوضع العراقيل فى طريقه، حتى تلقى بنفسها فى التو، بما يلهبها من شوق كالذى يلهب محبوبها، إلى ساحة الغرام ووعد بقاء جديد، لقاء يتم فى ساحة مفتوحة لا يفصل بينهما فيها ستار، وذلك فى تمام الساعة الثانية عشرة من الليلة التالية فى مكان منزو من بستان ميليبيا، وبينما يتحدث المحبان سوياً، على ثقة من الرقابة التى يقوم بها خدم كاليستو، يبدى هؤلاء ما بداخلهم من جبن ونية فى الهرب عندما يشعرون بأدنى خطر قادم، فما هناك من شىء يربطهم بسيدهم سوى المصلحة والمنفعة، وما إن عابوا إلى المنزل، حتى تركوا سيدهم المفتون يأخذ قسطاً من الراحة بعد طول سهاد فى الليالى الخالية - تلك الليالى التى تدرج تحت عباءة الزمن الخفى - ثم يتوجهون إلى ثيلستينا طالبين منها نصيبهم من الغنيمة، أنكرت عليهم العجوز ما ظنته حقاً لها فحسب، بعد أن أعمى بصرها الطمع الذى يمكنه كبح فنها الإقناعى، ولا يترك له فرصة التكهّن بالأخطار المحدقة بها ولا حتى ما تنطوى عليه حججها من مجافاة للصواب، يقوم سيمبرونيوس فى لحظة تملكته فيها ثورة الغضب، ومدفوعاً بالحق الذى لم ينطفئ لدى بارمينو تجاه العجوز، بقتلها أمام إيليثيا، ثم ألقيا بنفسيهما من نافذة الدور العلوى حتى يتمكنوا من الإفلات من براثن العدالة التى أتت على الفور على أثر سماع الأصوات العالية التى أطلقتها القوادة.

يتناقض هذا المشهد العنيف السريع الإيقاع مع بداية ونهاية المشهد التالى (الفصل الثالث عشر)، الذى يشغله حواران ذاتيان لكاليستو، يسيران فى إيقاع

بطيء للغاية. فى الحوار الأول، فور قيامه من نومه، يعرب عن سروره لشكه فيما إذا كان ما مر به قد حدث له فى منامه أم أنه تحدث حقا إلى ميليبيا. فى الحوار الثانى، وبعد أن أخبره خدمه - كما أخبر بذلك أيضا القارئ - المستمع - والمشاهد فى نفس الوقت - بموت ثيلستينا وسيمبروينو وبارمينو، بعد أن نفذ فى الأخيرين حكم الإعدام عند الصباح فى الميدان العام، حيث حملوهما إليه بين الحياة والموت على أثر قفزهما من النافذة العليا، يعرب كاليستو عن أسفه لتلك الأحداث، التى تجعل حبه معرضا للمخاطر وتنازل من سمعته، حتى يتمكن بعد ذلك من غسل يديه من مصير مساعديه، «الذين كانا سيدفعان جزاء ما فعلاه إن عاجلا أو آجلا»، ويركز كل تفكيره فى موعده القريب مع ميليبيا، معلقا خطته القادمة التى تنطوى على المسلك الذى سوف يتبعه: التظاهر بأنه قد أتى من الخارج، متظاهرا بالغيبة، أو أن يتصنع الجنون «حتى أتمتع بحلاوة ما ينطوى عليه حبي من لذة» وما إن جن منتصف الليل، استقبلت ميليبيا، التى كانت تنتظر فى لهفة، سيدها متخيلة آلاف المخاطر التى كان بإمكانها أن تعرقل قدومه، محبوها كاليستو، ثم تسلم نفسها إليه فى شوق وغرام «فاقدة بهذا اسم وتاج العذراء»، مناشدة إياه العودة، «لك أن تمر بباب بيتى نهائيا أو ليلا كما يحلو لك».

بعد مشهد الحب هذا من الكوميديا يأتى مشهد موت كاليستو وانتحار ميليبيا، تعرض التراجيكوميديا تطويلا لحالة الحب التى عاشها المحبان، على مدى شهر غير مطروح على خشبة المسرح، ثم تقدم مقابلة ثانية، الأخيرة ضمن سلسلة من المقابلات، التى تشهد فى نهايتها موت البطلين. هناك بعض النقاد الذين عابوا على مثل هذا التطويل واعتبروه أمرا مناقضا لكل ما هو درامى، أما بالنسبة لنقاد آخرين فهذا التطويل يعد ضرورة درامية، حيث إنه مع الفصول الجديدة أصبح موت كاليستو وشخصية ميليبيا وطابعها قائمين على مسببات واضحة، مع الإشارة فى الطريق بجمال المشهد الثانى للحب الذى نشأ داخل البستان، والذى يفوق المشهد الأول، ونحن أيضا مع الرأى الثانى، ونعلن موافقاتنا للرأى الذى دافع عنه مارسيل باتايون وماريا روسا ليدا دى مالكيبل، وذلك فى دفاعهما عن هذا التطويل وغيره، حيث قدما الأدلة على عدم وجود أى نوع من الفصل، وإنما الصلات العديدة والتواصل، بين الفصول السابقة والأخرى الجديدة.

## (ث) الجزء الثانى Segunda Parte :

بعد أن هدأت عاطفة كاليستو وانطفأ غليان دمه حين تملك ميليبيا بين يديه، وتملكه الضجر الناجم عن سعادة الجسد، يعود ليغرب عن أسفه لموت خادميه، اللذين بتنفيذ الحكم العلنى فيهما جعلاً اسمه على كل لسان من العامة، وأصبح يشعر بتزايد الخطر الذى أهدق بثروته وسمعته، مما جعله يصب غيظه على القاضى الذى حكم بهذا، دون أن يأخذ فى حسبان أنه كان خادماً لوالده وتحت رعايته وحمايته، يغير فى الحال وجهة تفكيره ، ثم يعذر القاضى فيما ذهب إليه ويخلق له أسبابه، ثم يصل فى النهاية إلى نسيان هذا الموضوع المؤلم حتى يجعل كل تركيزه موجهاً فقط إلى تذكر اللذة الماضية ، والتمتع ولو فى الخيال بالمتعة القادمة. وبينما يهذى كاليستو، يرى الخادمان الجديدان، تريستان وسوسيا، اللذان ظناه قد غرق فى نومه، إيليثيا تدخل، مرتدية ملابس الحداد، بيت أريوسا، التى كانت تشتبك مع ثينتوريو، محبوبها، وما إن رحل هذا الأخير، حتى أحاطت إيليثيا ابنة عمها علماً بموت ثيلستينا وسيمبرونيو وبارمينو، قاصة عليها، بكل موضوعية، كل ما حدث، دون أن تكون فى جانب تلك أو هذين. يأسف كل منهما لهذه الميته، ويعتبران كاليستو وميليبيا سبب وفاة هؤلاء جميعاً، المحبين اللذين يتمتعان بحبهما دون أن يشغلا بالهما بهؤلاء الذين تواروا عن الوجود ، ثم يركزان حنقهما وغيظهما خاصة على ميليبيا، كى يصلا فى النهاية إلى قرار بتغريم المحبين ثمن تلك الميته عن طريق الانتقام لها ، بعد أن عرفتاً حقيقة المقابلات الغرامية للمحبين من قبل سوسيا Sosia ثم استخدامهما لثينتوريو Centurio كأداة لتنفيذ بها هذا الانتقام. إنه لمن الملاحظ أن المحبين حينما أصبحا فى غير حاجة لعالم الأوغاد - الخدم والقوادة - كمن يؤدون خدمة لحبهما، لن يتركهما هذا العالم يفران من بين براثنه، حيث إنه، رغم الولاء الذى يبديه الخادمان الجديدان تجاه سيدهما، فإن العاهرات - كما ذكر باتايون Bataillon - «سيتابعن المحبين بما تملكانه من حقد غير نبيل»<sup>(٢٥)</sup>.

وبعد مرور شهر، وبينما يتحدث والدا ميليبيا عن أن الوقت قد حان لتزويجها، تقوم هذه بالحديث مع خادمتها موضحة لها أن والديها سيكونان مخطئين إذا ما ظنا أنها سوف تفعل ذلك، حيث إن العاطفة التى تشعر بها نحو كاليستو تفوق كل شئ. إنها لا تعترف لغيره بأن يكون سيدها، وبحبه فقط تريد أن تستمتع، دونما ندم إلا على ذلك الوقت الذى مر عليها دون أن تستمتع بذلك الحب، إنها لا تريد زوجاً، وإنما تريد فقط



حبيبها كاليستو، ثم تنهى كلامها: "حين يغيب عنى كاليستو تغيب عنى الحياة". وهذه الكلمات تتناقض تماما مع البلاهة العمياء لأمها التي تعتقد فى براعتها، وفى جهلها بكل خطيئة وعذرية، والتي تهم ميليبيا بقطع كلماتها فى غيظ وحنق شديدين. فى هذا المشهد المزيج يلجأ رومانس إلى استخدام تقنية التقابل، موضحا المسافة بين ما تشعر به ميليبيا حقا وتعيشه وبين ما يفكر فيه أبواها، عاملا على إبراز جهالة وفقدان البصيرة عند الأبوين بصورة فظة.

إليثيا، التي ترفض الحداد الذي لا يفيد أحدا ويصيبها بالضرر، تهم بارتداء أفضل ثيابها، متبعة نصائح أريوسا، ثم تخرج لزيارة هذه الأخيرة حتى تقف على حقيقة المشروع المبرم مع سوسيا، وبينما هى هناك يصل هذا الأخير، ومن مخبتها، تشهد المنظر الذي تستخرج فيه أريوسا من الخادم غير الوفى خبر الوقت والليلة التي سوف يزور فيها كاليستو محبوبته ميليبيا، وبما أن الموعد سيكون هذه الليلة، تخرجان على عجل طالبتين مساعدة ثينتوريو، حتى ينتقم لهما من المحبين، وبالفعل وعدهما ثينتوريو بهذا، دون أن يفكر فى تنفيذه، ثم يودع الاثنتين «العاهرتين المترعنتين بالأسباب»، بعد أن أخذ قراره بالتحلل من وعده مكلفا بعض أقرانه بأن يحدثوا نوعا من الضوضاء يزعج المحبين ويضطرها إلى الفرار ثم الخلود إلى النوم.

ويتجمع المحبون مرة أخرى فى مشهد من أجمل مشاهد الحب فى المسرح الإسباني، نجد أن الضوضاء التي أحدثها أصدقاء ثينتوريو، بعد أن فزعوا - على عكس ما كانوا يأملون - لشجاعة سوسيا وتريستان، تقطع على المحبين متعتهما، وهنا هرع كاليستو، نظرا لخوفه على خادميه الشابين، ليمد إليهما يد المساعدة، وبينما هو مسرع تنزلق إحدى قدميه على السلم فيهوى من أعلى ليلقى حتفه فى الحال، وذلك إلى جوار السور الذي دفعته عاطفته الغرامية إلى تسلقه، وهنا يبدو اليأس والقنوط على وجه ميليبيا، ويعد ذلك بساعات، عند طلوع الفجر، صعدت إلى أعلى البرج الكائن بمنزلها بعد إقصائها عمداً لوالدها وخادمتها، وحين أصبحت فى قمة البرج نظرت إلى بليبيريو Pleberio وأحاطته علما بما حدث وبقرار انتحارها، ثم ألقت بنفسها إلى هوة سحيقة. ينتهى الحدث بالبكاء الحزين لبليبيريو. بكاء يتخلله كم من التساؤلات التي لم تجد لها إجابة على ما يبدو، الحدث الذي، منذ بدايته، قادهما بلا شفقة إلى نهاية مؤلة، فهما ضحايا الطمع الذي ملأ قلوبهما، والجشع، ومصالحهما الأنانية،

وعاطفتها التي أطلق لها العنان، وكذلك فهما ضحايا هذا العالم الفوضوي الذي تمثل فيهما ، والذي حمل في طياته بداية فنائهما.

لعله بمقدورنا أن نقول إن العاطفة التي ظهرت على صفحات لاثليستينا، إلهة الفوضى، المالكة الحقبة لكل حياة فردية، تسمو إلى درجة القدر. إن كل شخص في التراجيكوميديا قادر على التملك والفوز ، أو أن يكون ملكا للآخرين ومهزوما من قبل ما قدر عليه. القدر الملزم للذات والذي بإمكانه أن يجعل ثمرة الحياة الشخصية كامنة. في النهاية المدمرة لكل إنسان، وهكذا فإن العاطفة والقدر هما، في الحقيقة، يمثلان قناعا مأساويا واحدا، أما الرب، الذي يتم التوسل إليه والحضور، بصورة تهكمية، لتكون له الكلمة الأخيرة فيما يتعلق بنهاية كل شخص، والتي لا علاقة لها بأي ناحية دينية، ولا تناغم بينها، بالتالي، وبين الغايات الربانية، أو باعتباره شاهدا لعجز الذات، والتي لا تعدو أن تكون مجرد شكل لرغبة فوضوية وجنون عميق، فإنه يغيب عن هذه المدينة الإنسانية التي تتواجد بداخلها لاثليستينا.

يقدم لنا رومان، وهو الشاهد على هذا العالم المتأزم في نهايات القرن الخامس عشر، والمعكوس على صفحات التراجيكوميديا، بضع حيوات إنسانية بلغت فرديتها حداً كبيراً، يلجأ كل منها إلى قانونه الخاص، الذي لم يكن أبداً يمثل القانون العام المشترك، وكل شخص من هؤلاء الأفراد، سواء من عالم الغوغاء أو الخدم أو من عالم السادة، يعيش تحركه نزعاته الشخصية، والتي يستخدم من أجل تحقيقها، حين تدعو الضرورة إلى ذلك، الآخرين كأثوات بسيطة في خدمة أغراضه الخاصة، مخالفاً كل القواعد الدينية والأخلاقية، وأما بالنسبة لسلوكياتهم، نظراً للتكثيف والقيمة المطلقة للمضمون المستقل لرغباتهم، التي انطلقت في سبيل الحصول على أهدافهم الخاصة، فإنها تمثل تعبيراً عن الفوضى العميقة التي تجتاح الضمائر، وصفحة تظهر على خطوطها معالم تلك «الفوضى للمعايير الأخلاقية»، التي تحدث عنها بصواب الناقد باتالون Batallio<sup>(٢٧)</sup>. والآن حسنا، فعلى الرغم من أصالة النية الأخلاقية عند رومان ومثالية الحدث المعروض، الحدث الذي ينطوي على نهاية قائمة على درس أخلاقي عال، فلا يقل عنها أهمية وأصالة إدراج تلك النية في إطار نظرة واقعية أوسع تنشر على الدوام بين طيات العمل ما تنطوي عليه من معاني أخلاقية بسيطة. لم يكن الكاتب يهدف فقط من وراء خلق الشخص أن يكون عملهم تعليمياً، ولا أيضاً تجسيداً (كما يرى جيلمان)

لنظرة عامة عن الحياة الإنسانية باعتبارها فوضى وعبث، وثمرة لـ "Weltanschauung" الذي يرى العالم على أنه صراع بين متناقضات، وحقل ميتافيزيقي لكل ما هو متناقض. يقدم لنا روخا، منطلقا من الحقيقة والواقع المحددين للفترة الزمنية التي يعيشها، وليس للواقع والتراث الأدبي المعاصر - وفقا لما أصاب في رؤيته لويس ألبرج في الفصل الجيد الذي خصصه لثليستينا - (٢٨) أشخاصا تظهر عليهم الفردية الناجمة عن الرغبات الشخصية، أعطى كل منهم طباعا فردية متهمة، هؤلاء الأشخاص يعدون بمثابة علامات دالة على الفوضى العميقة، وكذلك فهم تعبير عن طرائق سلوكية تتأصل جذورها في تكسيرهم الدائم لنظام القواعد المشتركة (الاجتماعية والأخلاقية والدينية) وخرقهم لها، حيث ، باعتبارهم أفرادا وبسبب فرديتهم هذه، يقومون بتجاوزها في كل مكان وعلى كل المستويات، إن روخا يقدم تعبيرا عن انشغاله الكبير، وحيرته العميقة، ونظريته الوضاعة لعالم تاريخي محدد - عالمه هو - في حالة توازن غير ثابت، والذي يتواجد في حالة تدهور كاملة وتآزم لكل القيم ، كما يشير إلى المخاطر الملازمة لذلك والكارثة الغائبة التي هي بمثابة الأجل المشنوم إذا ما أصر المجتمع - رجالا ونساء، أيا كانت الحالة الاجتماعية التي هم عليها أو طبقتهم أو عمرهم - على نهج سلوك أشبه بالنماذج «المثالية» - بمثابة ليست فقط مثالية أخلاقية - التي وردت في عمله التراجيكوميدى هذا، كلهم، بلا استثناء ، بعيدين، أى، مبعدين عن كل قاعدة مشتركة وكل نظام للقواعد، ومنغمسين فقط في بحور شهواتهم ومصالحهم، ومطامعهم، ورغباتهم الشخصية، ولهذا فينشأ الصراع بينهم ويقفون موقف المعارضة من الخير العام الذي تقوم على أساسه أى بنية اجتماعية متناغمة. إن «قصة الحب» التي تمثل نواة مضمون الحدث لا تعد غاية في ذاتها، وإنما هي المحرك للقصة العامة لعالمه وزمانه.

إن الغموض الذي تحفل به لثليستينا على الدوام، هذا بالإضافة إلى بنيتها الثنائية (المزدوجة)، التي تبرز على كل مستويات العمل، يكمن بالضبط، فيما نرى، في نفس الغموض الذي يكتنف العمل الخلاق الذي يبرز الشر بغرض إطلاق تحذير تعليمي - أخلاقي، أى، لتجنبه، ولكنه، في نفس الوقت وبنفس الأهمية، يرفض كل إيجاز أخلاقي في إبراز الشخص وما لها من طبائع ، ويقترح أشخاصا أعطوا الوجود الفردي، الذي يعد ذا مغزى وقيمة في نفسه - ليس فقط لما يملكونه من مثالية - وقادرين، باعتبارهم يمثلون عالما فوضويا يبدو فيهم هم ويمثلون ضحايا، على إثارة الشفقة لدى القارئ، بالإضافة إلى لومهم، حيث يدخلون أيضا في دائرة المذنبين.



لابد أن نأخذ في حسابنا - من الناحية الديالكتيكية - عند قراءة تنا لثليستينا ليس فقط ذلك التنبيه الأولي، الذي يقضى بأن العمل قد تم تأليفه بغرض توبيخ المحبين المجنونين، اللذين لم يحققا نجاحا فيما أبدياه من أهواء طائشة، ويوجهان النداء إلى «صديقاتهما ويخبرانهن بألوهيتهن...» ، وإنما أيضا هذين البيتين الأخيرين للنسخة قبل الأخيرة للمنقح ألونسو دي بروثا Alonso de Proaza (المدخلة في طبعة بالنتيا، ١٥١٤) التي يقال فيها : «أتوسل إليك أن تبكى / أيها القارئ، المتعقل / لتلك النهاية المأساوية التي وصل إليها الجميع» إنه في حالة قبول الغاية الأخلاقية لهذه التراجيكميديا على أنها الوسيلة الوحيدة لتفسيرها أو رفض هذا كلية نكون قد نحينا البنية الأساسية الديالكتيكية للعمل. «لا أريد أن أدهش - كتب ذلك رومانس في المقدمة - إذا ما أصبح هذا العمل محطا للصراع أو النزاع بين قرائه ليصبح كل منهم هائما في واد، حتى يصدر حكمه عليه وفقا لما تمليه عليه إرادته ورغبته، فبعضهم سيقول بأن العمل مُطوّل ، وآخرون يصفونه بالإيجاز، وغيرهم يرونه ظريفا ، والبعض الآخر غامضا بالدرجة التي تُبدى العمل راجعا إلى مصدر واحد رغم كل هذه الاختلافات. وبهذا يصبح العمل بالإضافة إلى الأعمال الأخرى الموجودة بهذا العالم، مدرجا تحت راية هذا الحكم الجيد: إن حياة الناس جميعا منذ ولادتهم وحتى تشتعل رؤوسهم شيئا، هي حرب مستعرة. ثم يضيف بعد ذلك : "وهكذا فحين يتجمع عشرة أفراد لسماع هذه الكوميديا، مع اختلاف وجهات نظرهم وأوضاعهم، كما يحدث عادة، فمن ذا الذي عساه أن ينكر وجود خلاف حول أشياء عادة ما تفهم بطرائق قندا؟ بطرائق عديدة لا بواحدة فقط".

وقع تقليد لثليستينا في القرن السادس عشر من قبل العديد من المؤلفين والكثير من الأعمال مجهولة المؤلف<sup>(٢٩)</sup>، وما وجد بين أولئك الذين أقدموا على تقليدها واحد تمتع بعبقورية كافية تمكنه من تناول كل الثراء الدرامي الأيديولوجي لهذا العمل الكبير والخارق للعادة. كان الجميع يميل إلى تقليد ما هو أقل عمقا، مركزين اهتمامهم وإصرارهم على إعادة عرض سطحي للبيئة الفوغائية لجماعة الخطيئة والمرح، وذلك العالم الوقح والبذيء، عالم ثليستينا وأشياءها. كانت ثليستينا الأولى التي احتلت المكانة الأولى في اهتماماتهم، ولكنها لم تكن، من ثم، ثليستينا المعقدة الثرية التي رسمها رومانس، وإنما جاءت خيالا سطحيًا لها، حاملة أو شيطانية، ولكنها دائما ما تظهر عارية من إنسانيتها العميقة، وأمام ثليستينا هذه احتل المكانة الثانية كل من كاليستو وميليبيا، وبالنسبة للوحدة الفنية للعمل الذي أخرجه رومانس فقد باتت مكسورة هكذا، وفقدت درسا أدبيا ودراميا عظيما .

لقد سار المسرح الإسباني في سبيل عدة واستمرت ثيلستينا داخل تاريخ هذا المسرح كعمل بارع، وهذا أمر أكيد، إلا أنه أصبح منعزلاً، وفريداً، ودون أن يفسح المجال أمام ميلاد لهذا البعد الجديد للظاهرة الدرامية التي طويت بين أجنحته ، ولم تتحول إلى مدرسة ولا إلى تقليد وتراث داخل الأدب الدرامي الإسباني.

(٣) تورس نا آرو وخيل بيثنتي Torres Naharro y Gil Vicente :

١ - تورس نا آرو Torres Naharro :

لا نكاد نعلم شيئاً عن حياة بارتولومي تورس نا آرو ، إلا أنه عاش وكتب في إيطاليا، في بلاط روما و نابولي، حيث كان على اتصال مباشر بالحياة المسرحية والأسلوب الدرامي الإيطاليين . يتكون إنتاجه المسرحي من: حوار ميلاد المسيح Diálogo de Nacimiento، يسير فيه على نهج مدرسة سالامنكة التي رأسها خوان ديل إنثينا ولوكاس فيرنانديث ، وكذلك ثمانية أعمال كوميدية فيما بين ١٥٠٧ ، ١٥٢٠ . قام الكاتب - تورس نا آرو - بنشر ستة من هذه الأعمال في كتاب بعنوان: بروباياديا عام ١٥١٧ (٢٠).

النظرية الدرامية Teoria dramática :

إن أول ما يلفت النظر عند تورس نا آرو هو ولعه الدرامي، الذي كان صفة لازمة له، الأمر الذي جعله يدلي بأرائه حول ما كتبه من أعمال. بالنسبة له لا تعد الكتابة المسرحية وظيفة هامشية، ونُحس حين نقرأ المقدمة التي أتى بها في صدر كتابه، بأنه قد أخذ مهنته ككاتب درامي مأخذ الجد، وخصص ساعات طويلة للتأمل حول فن الكتابة المسرحية، في جوانبه النظرية والعملية على حد سواء. هذا الاهتمام الذي أبداه الكاتب بتوضيحه لنفسه قوانين ومبادئ ما أفرزه قلمه من أعمال قد صنع منه، داخل إطار الفن الدرامي الأوروبي في بدايات القرن السادس عشر، شخصية هامة حقاً وواحداً من كتاب المسرح أمكنه أن يطرح على نفسه، في حد معين، ضرورة الجمع بين النظرية والتطبيق. مثل هذا الموقف يتسم، من الناحية التاريخية بحيازة قيمة عالية. فما هو

تورس نأرو الذي قد تعرف مباشرة على المسرح الإيطالي يولى اهتماماً كبيراً بتقليد ونقل الكوميديا الكلاسيكية التي كتبها كل من تيرينثيو Terencio وبلوتو Plauto إلى أوضاع جديدة، ورغم علمه الراسخ بهذه الكوميديا اللاتينية، فلا يعد مقلداً كبيراً للإيطاليين، وعن هذا تتحدث تواريخ إنتاجه الدرامي بدرجة جيدة وواضحة، باعتباره مبدع الكوميديا النهضوية الجديدة، وكذلك، فإن تأثير المناخ المسرحي الإيطالي كان له عظيم الأثر، بصورة قاطعة وهامة، على تورس نأرو أكثر من التأثير الذي تركه عليه الإنتاج المسرحي الإيطالي. في هذا الإطار، فإن هذا الإسباني المهاجر يتواجد داخل إطار المسرح الإسباني نظراً للأهمية التي تتمتع بها أعماله الكوميدية في عملية تطوير فننا المسرحي، وكذلك فإن له مكاناً بين أركان المسرح الإيطالي وذلك للملاءمة التي تجمع بين أعماله وبين هذا المسرح، وبما كان لها من إسهامات على الفن الدرامي المعاصر. وللأسف، ففي تواريخ المسرح الأوروبي أو العالمي التي صاغها الكتاب الإنجليز والفرنسيون والإيطاليون، في مرات عدة نظراً لنقص المعلومات، ومرات أخرى لغيبه الاهتمام، وأحياناً ثالثة بسبب خدمة بعض العادات المرعية والهياكل التراثية، نجد أن هناك إهمالاً للدلالة الصحيحة للمسرح الإسباني وإدراجه ضمن الإطار العام للمسرح الأوروبي، دارسين إياه باعتباره ظاهرة غريبة وجانبية. وكفيينا هنا على سبيل المثال تاريخ المسرح العالمي لالارديس نيكول Allardyce Nicoll الذي نشر عام ١٩٤٦، عن طريق دار النشر المعروفة باسم أجيلار Aguilar المعيب والمزيف، حتى لا نقول كلاماً آخر في كل ما يتعلق بالمسرح الإسباني.

إن إبراز ما نجده في النظرية الدرامية عند تورس نأرو، كموقف أساسي، هو رغبته في تجاوز المفاهيم الكلاسيكية، التي تم تداولها كعملة مكينة بين الكتاب الإيطاليين، وفي بعض الأحيان، نراه يضع ما توصل إليه من تعريفات في مواجهة الأخرى القديمة، وعليه، فنراه يكتب بهذه الطريقة، معرفاً الكوميديا: "أود الآن أن أبوح برأبي، بعد أن عرضت رأي الآخرين، وما الكوميديا سوى فن عبقرى يشتمل على أحداث جيدة ومرحة يتناقشها عدد من الأشخاص". وفيما يتعلق بتقسيم الكوميديا إلى خمسة فصول، وفقاً لنظرية هوراس، يقول: "لا يبدو لي الأمر حسناً فحسب، وإنما هو هام وضروري للغاية، على الرغم من أنني أطلق عليها اسماً آخر "Jornadas" (مراحل) حيث تبدو لي مراحل للراحة أكثر من أي شيء آخر". ها هو، إذن - وهذا هو ما أردت أن أبرزه - كاتب درامي لا يقبل، حين يهتم بكتابة نظريته، ما وجده بين يديه



ثم يصمت، وإنما يحاول أن يحدث نوعاً من التوافق بينه وبين ما لديه من أفكار، عن طريق النقد، أو يستبدله بغيره من الأفكار الجديدة. هذا الاسم الموقف إزاء ما هو كلاسيكي، غير المحقر، لا يعد ملمحاً قاصراً فقط على تـورس ناأرو، وإنما، عامة، هو موقف ينسحب على عصر النهضة الإسباني، وبالتالي على الكتاب الدراميين الإسبان.

لنواصل عرضنا لبعض أفكاره الدرامية. فيما يتعلق بعدد الشخصيات: "في رأيي لابد أن يكون عدد الشخصيات التي تلعب دورها في العمل الدرامي معقولاً، فلا يكون بالقليل مما يجعل الاحتفالية صمماً، ولا بالكثير الذي يؤدي إلى الخلط والبلبل، على الرغم من إن عدد الأشخاص في عملنا الكوميدي تينياريا Tinellaria قد وصل إلى عشرين، حيث أن موضوعها لا يتطلب أقل من ذلك، والعدد الذي أراه مناسباً يتراوح بين ستة واثني عشر شخصاً". على الرغم من أنه يبذل جهده لوضع قاعدة، إلا أنه يتجاهلها إذا ما كان موضوع العمل المسرحي يتطلب ذلك، الأمر الذي يدفعه إلى إخضاع عدد الأشخاص - وهو الأمر المنطقي من الناحية الدرامية الفنية - إلى المتطلبات الداخلية للموضوع الدرامي، جاعلاً بهذا كل قاعدة نسبية، وداعياً في زمانه، الذي يعد زمن التقنيين، فيما يتعلق بالمسرح، إلى الحرية الفنية المفهومة جيداً، كما سيفعل فيما بعد لوبي دي بيجا Lope de Vega ، ونجده يتبنى نفس الإطار فيما يقوله عن بنية العمل المسرحي. يشير إلى جزئين في العمل الكوميدي: المقدمة Introito والمضمون Argumento ، إلا أنه يضيف: "وإذا ما رأيت أن هناك ضرورة تدعو إلى إبقاء كل جزء على ما هو عليه، فهناك حرية كاملة للمتعلقين للإضافة والحذف". أمن طلب لاحترام حرية الإبداع أكثر من ذلك والمناداة بنقد أقل تزمناً أكثر من هذا؟ كما يُنظر أيضاً للديكور، فيرى أنه من الأمور الضرورية، وهو يفهم الديكور على أنه: "تواصل حق مع المادة، مع الأخذ في الاعتبار ضرورة إعطاء كل ذي حق حقه".

وأخيراً، وحتى ننتهي من هذا التقديم الموجز للنظرية الدرامية لمؤلفنا، يتبقى ما اقتراحه، بعد مناقشته لمسألة الأصول والأجناس المتعلقة بالكوميديا، والذي يتلخص في قوله: "فيما يتعلق بأجناس الكوميديا، أرى كفاية نوعين فقط للغتنا القشتالية: الكوميديا الواقعية Comedia a noticia والكوميديا الخيالية Comedia a fantasía ، ونعني بالأولى الكوميديا المشاهد ، الواقعة حقاً على أرض الواقع، مثلما هو الأمر في :

جمع من الجنود Soldadesca وتينياريا Tinellaria . ونعنى بالثانية، المتخيلة أو المصطنعة التى تحتوى على هيئة أشبه بالحقيقة رغم مغايرتها لها، كما هو الحال فى سيرافنيا Serafina ومينيا Menea .

## الإنتاج المسرحى La Obra Teatral :

إن أول ما يدهشنا فى أعماله الكوميدية الواقعية هو إجادته الرائعة لكتابة الحوار، وفى هذه الأعمال، التى تخلو من الحدث، نجد الحوار السريع الذى يدور على لسان شخصياته يمثل أساس العمل كله، حوار يأتى فى خدمة قصد هجائى، ينطبق على الواقع المعالج دراميا: مطبخ كاردينال، فى تينياريا Tinellaria ، البيئة العسكرية الغوغائية لأحد الأمكنة القريبة من روما، فى جمع من الجنود Soldadesca ليس هناك من أبطال، كل الأشخاص متساوون فى القيمة، إذ ليس من المهم أن نعرف من هم ولا ماذا يفعلون، وإنما ماذا يقولون، فعبر الكلمات التى يطلقونها تبرز أمامنا مشاهد من حياة الغوغاء والسفلة، الدنيئة فى جوانبها المادية ، ويأخذها المؤلف فى حسبانته ثم ينقلها - إشارة وكلاماً - بإخلاص يضاهى الواقع. إن هذا الانطباع عن الحياة الملتقطة بصورة مباشرة، حيث يتبادل عدد من الأشخاص البؤساء الكلمات والإشارات، البؤساء ، من الناحيتين الأخلاقية والاجتماعية، هو الذى يلفت انتباهنا. فى مطبخ الكاردينال يلزم الكاتب شخصياته بالحديث بلغات عديدة (الإسبانية والكتالانية والإيطالية والفرنسية والبرتغالية)، وفقا لجنسية كل منهم. وهذا المزيج من اللغات المختلفة يصبح فى خدمة تزايد الخلط لهذه البلبلة الخائقة، والتى يبدو فيها كل إنسان مهتماً بما يلزمه فقط، تحركه غرائز ومصالح أولية، حيث لا احترام لأى شئ أو أحد. ويبدو أن تورس نأرو يبدى سعادة بتقديم هذا الإطار الحياتى الذى تختلط فيه الألوان يكتنفه الغموض واللبس، الحياة اللابطولية واللاقصرية الواقعة فى قبضة الخيوط الغليظة للعواطف الأولية وغيرها من الآلام: الجوع، والشبق، وحب المال. إنه لمن الغريب التفكير بأن يكون مسرح الغوغاء هذا قد كتب ليعرض على خشبة المسرح أمام جمهور القصور الذى يتمتع بنوع من الثقافة، والذى تواجد بين صفوفه كاردينالات ، وأمكن فى بعض الأحيان أن نشاهد بينه حضورا للبابا ليون العاشر. فى المقدمة التى تسبق عمله تينياريا يقول تورس نأرو ، متوجها إلى هذا الجمهور:

وفى رأى  
أن الذين بإمكانهم الفهم  
سوف يفوزون بالجنة ،  
ولا يقتصر الأمر فقط على المتعة ،  
وإنما هناك إعلان هام وعظيم ،  
هناك متعة أكبر  
تكمل بحضور السادة الكبار:  
...

إذا ما انتظرتكم  
سنقوم بدورنا ،  
كما ترون الآن ؛  
حتى تضحكون منه هنا ،  
وتتناقشونه فى البيت .

كما نرى، فإن المؤلف يعترف هنا بهدفه المزيج: التسلية والإدانة. إنه لمن الصعب علينا اليوم التفكير فى إمكانية أن تثير مثل تلك المشاهد الضحك حقاً، ومع هذا، فأغلب الظن أنها كانت مدعاة لذلك، مما يترك أمامنا، دونما طرح من جانب المؤلف، الأبواب مفتوحة على مصاريعها لتتعرف على الحساسية التى كان يتمتع بها المشاهد فى عصر النهضة. لقد بدأت صورة "المرح" النهضوى تتلاشى من أمامنا فجأة ليحل محلها شكل آخر غير غرامى.

يكنم الإسهام الكبير الذى شارك به هذان العمالان فى تاريخ المسرح الإشباني، بالإضافة إلى النقل الفنى للواقع المرئى، فى أستاذية الحوار التى لا ريب فيها، الحوار دائم الحيوية والسرعة.

كما يكنم الإنجاز الأكبر لتورس نأرو، مع هذا، فى مجال الكوميديا الخيالية Co-medias a fantasía ، الأعمال التى تناولت العادات المدنية واشتملت على محرك أساسى درامى هو الحب ، وفيها يظهر إصرار كبير على الحصول على دسيسة محكمة



جيدا، تعمل الشخصيات فى خدمتها. ويمكن تأكيد، من الآن، أن دراسة الشخصيات والعواطف تأتي فى درجة أدنى وتحتل أهمية ثانوية، وعلى النقيض من ذلك، فإن ما يتمتع بأهمية حقيقية، من خلال وجهة نظر تاريخ المسرح الإسباني، هو الإيقاع الدرامى الذى حصل عليه تورس نأرو. تتميز حوارات الشخصيات بالقناعة والإيجاز، لا إفراط فيها قط، تأتي متوائمة مع الشخصيات والمواقف على حد سواء . فى هذه اللغة، الفاعلة دراميا، قليلة الخطابية أو الغنائية، المناسبة للحدث تماما، والتي تبدى لنا تورس نأرو فى صورة ذلك الكاتب الدرامى الذى يجيد ما نطلق عليه اليوم «المهنة» Oficio ، ولا يعد مثل هذا الأمر قليلا إذا ما أخذنا فى الاعتبار التاريخ الذى كتب فيه تورس نأرو أعماله، حيث يبدو لنا، إذن - وهو الأمر الذى أود التشديد عليه - فى شكل بناء جيد للأعمال المسرحية ، وبالتحديد فى مرحلة من مراحل المسرح الأوروبى تتميز بالبحث اليأس عن شكل درامى جديد يسمح بالتعبير عن مواقف وتطلعات جديدة، يصبح الدور التاريخى الذى يلعبه مؤلفنا على درجة كبيرة من الأهمية فى تاريخ الدراما، مثلما هو الحال فى تاريخ أى من الأجناس الأدبية، نجد أن إحدى المهام المشوقة التى يقوم بها الناقد هى مواصلة هذا الكفاح، الملىء بالانتصارات البسيطة والفشل الكبير، والذى يتبناه الكاتب من أجل العثور على الشكل المناسب له أو، من الأفضل، الشكل الذى يسمح بالتعبير الفنى عن الطريقة الجديدة لمواكبتها للواقع، هذا الكفاح لا يصدر عن فرد بعينه فقط ، وإنما هو كفاح جيل بأكمله أو كفاح أجيال أدبية متعاقبة. إن المهمة التى أنهاها كاتبنا بشرف هى ما يلى: أنه عثر على شكل جديد ، ومن خلال ذلك علينا أن نحكم عليه ونقومه، وليس من خلال الشخصيات التى أبدعها، حيث إنه لم يخلق لنا أية شخصية عظيمة أو عمل كبير، وما أتت الشخصيات الكبيرة والأعمال العظيمة إلا فيما بعد، سواء فى إسبانيا أو إنجلترا أو حتى فى فرنسا. وهذه «البعدية» تصب كل ما بها من معنى فى العمل الذى قام به هؤلاء الكتاب الذين، بمجهودهم وإنجازاتهم، جعلوا مثل هذا الأمر ممكنا بين الأعمال الكوميدية الخيالية " Comedias a fantasía لتورس نأرو عادة ما يبرز عمله: كوميديا إيمينيا Comedia Himenea، والتي توصف بأنها من الأعمال التى قدمت لكتابات لوبى دى بيجا ، وأصبحت نموذجا أوليا لكوميديا السيف والمعطف التى ظهرت فى مسرحنا خلال الفترة الذهبية. تكمن أهميتها التاريخية وقيمتها الفنية، فى رأى، فى وضوح الحبكة الدرامية، الأمر الذى يعنى، فى المقام الأول، اقتصادا وكثافة للمواقف الدرامية.

يأتى الحدث خاضعا لنظام شكلى يرفض كل ما من شأنه أن يمثل شيئا غير نافع، عارضا غنائيا أو روائيا، استطرادا يتنافى مع الدراما – الأمر الذى كان متوافرا فى جزء كبير من مسرح القرن السادس عشر. مثل هذا الاستبعاد لكل ما هو غير درامى، وهذه الإصابة فى ايجاد توازن بكل إمعان، بين الحدث والحوار، هو الذى جعل من هذا العمل معلما هاما فى تاريخ المسرح الإسباني. على صفحات هذا العمل ظهرت شخصيات سيكون لها مكانة سامية: المحب (البطل) والمحبوبة (البطلة) إلى جوار أخيها الذى يمثل الغيرة على الشرف العائلى، وينشأ النزاع بين هذه الصفوة من الشخصيات، وبين التمازج بين موضوع الحب وموضوع الشرف اللذين لم يصلا بعد إلى مكانة عالية، إلى درجة الأساطير الدرامية، إلا أنهما يتميزان بفعالية مسرحية لا ريب فيها.

وإلى جانب الشخصيات الثلاث الرئيسية، يظهر الخدم، باعتبارهم أشخاصا تكميلية أو صورة مناقضة لها، الخدم الذين، كما هو الحال فى بقية أعمال تورس نأرو، يقفون فى منتصف الطريق بين أولئك الخدم الذين وضعوا فى قالب فردى واجتماعى بدرجة كبيرة فى التراجيكوميديا المعروفة باسم لاثليستينا وأقرانهم الذين يمثلون أنماطا فردية غير اجتماعية بالنسبة للمسرح الذى ظهر فى العصر الذهبى. ما كانوا يدافعون بشراسة عن مصالحهم، وكذلك، فما كانوا يستخدمون عواطفهم بالطريقة التى تتعارض مع مصالح وعواطف أسيادهم، مثلما وقع فى لاثليستينا، كما لا يمثلون بعد الشخصية الدرامية الهامة والمحددة الملامح من الناحية الفنية ضمن الإطار العام للدراما الوطنية. فى أعمال تورس نأرو نجد الخدم يتمتعون، من ثم، بدرجة عالية من الأهمية باعتبارهم الروح المحرك للحدث، ولكن، بدرجة قليلة، على نفس النمط الذى وقع فى كوميديا بلوتو Plauto وتيرينثيو Terencio

فى معظم أعمال مؤلفنا نلاحظ الأهمية التى يوليها الأشخاص للمال، وخاصة الخدم، وعلى الرغم من أن الكوميديا إيمينيا (كوميديا الزفاف) ترسم لنا بشكل جيد صورة للخادم الأمين، فبالإمكان القول بأنه، عامة، يمثل الأمل البعيد بعض الشيء الذى ينطوى على البشارة، لا على الإخلاص، نوعا من المحرك بالنسبة لأولئك الخدم. هناك مشهد فى الكوميديا أكيلانا Comedia Aquilana يجدر بنا التوقف عنده برهة من أجل إبراز التوتر القائم بين السيد والخادم. فيليثينا Felicina، ابنة ملك إسبانيا، على وشك أن تلقى بنفسها فى هوة الانتحار حتى تتخلص من الآلام التى سببها لها الحب،

أما ديليتا Dileta، خادمتها، فتصل بالخبر الذي ينقذها ويقدم إليها السعادة. وقبل أن تزف إليها ما أتت به من أخبار تطلب منها العفو، والركوع على الأرض، وأن تقبل يدها، وأن تقوم بدور الخادمة للحظة.

على مدى هذا المشهد يصبح بإمكاننا أن نرى المتعة التي تشعر بها الخادمة في إذلال مخدمتها، فتنقم بهذا للنقص الاجتماعي الذي أجبرت عليه من جراء وضعها الاجتماعي، وهو ما يدل على أن مثل هذا النقص غير مقبول على أنه وضع طبيعي بأي حال من الأحوال. هذا المشهد الذي تقوم فيه الخادمة بإذلال سيدتها بقسوة، تلك السيدة التي هي ابنة ملك إسبانيا، من الصعب، بل من المستحيل، العثور على مثله في المسرح اللاحق الذي توارى فيه الحقد الاجتماعي الذي كان يديه الخادم كواقع درامي. وفي خدم آخرين، على سبيل المثال، لينيثيو في الكوميديا سيرافينا (الملائكية)، نجد تناقضا ظاهرا، والذي تم تناوله بأستاذية في لاثليستينا، بين الكلمة والسلوك لدى الخادم، بين النصائح التي يسديها لسيده والأقوال الصادرة عنه، بين النظرية والتطبيق. وبنفس الطريقة، نعثر على تناقض آخر في شخصية الأبطال من الرجال، هذا بالإضافة إلى حالة من عدم التناغم، وذلك فيما يتعلق بعالم الحب، بين كلماتهم المهذبة ونواياهم الجنسية، وتأتي البلاغة الغرامية التي يتحدث بها المحب إلى محبوبته لتغطي حاجته الجنسية الجامحة. هذا العالم المزيج - الكلمة المعسولة الغريزة الجنسية - تحددان سلوك المحب، كما سيحدث بعد ذلك في مسرح القرن السابع عشر، حيث تنضم الحاجة العاجلة لإشباع الرغبة الجنسية إلى مثالية الكلام. في هذا الإطار نجد أن تورس نأرو يتقدم أيضا كتاب الفترة الذهبية.

ليس مستغربا أن يكون النظام الدرامي تورس نأرو ذا تأثير قوي في معاصريه، وأن أثاره وبصماته توجد على صفحات الأعمال الكوميدية العديدة على طول النصف الأول من القرن السادس عشر وبعض من القرن الذي يليه، وكذلك فيما يمكن أن نعتبره من أكثر الأمور أولية عند مؤلفنا: المقدمات، التي كان يتلوها أحد الرعاة، ونراها في بداية أعماله التي ألفها. المقدمات التي أتت عارية من أي مهمة درامية في بنية العمل، وكانت وظيفتها تنحصر في مساعدة الجمهور على تركيز اهتمامه فيما يقدم أمامه على خشبة المسرح. كانت هذه المقدمة تمثل نوعا من الجسر الممدود بين العالم اليومي المعيش - عالم الجمهور - وعالم الخيال - عالم الحدث المسرحي. وعلى كل، فإن الراعي الذي يأخذ على عاتقه إذاعة المقدمة، ولغته وما يتلفظ به تمثل في مجموعها نوعا من بطاقة الانضمام إلى مسرح مدرسة سالامنكا.



## ٢ - خيل بيثنتى Gil Vicente :

ولد خيل بيثنتى وأمضى حياته بالبرتغال، وينتمى ، باعتباره كاتباً مسرحياً ، إلى نفس الإطار الثقافى الذى ولد فيه ، كما يبدى تأثراً بمسرح مجموعة سالامنكا التى ترأسها خوان ديل إنثينا ومسرح مجموعة اكستريما دورا - الإيطالية التى ترأسها تورس نأروا. وتمنعنا استحالة تحديد التسلسل التاريخى لأعماله من تحديد ما إذا كان خيل بيثنتى أو تورس نأروا هو الذى استخدم لأول مرة أساليب درامية معينة أو ذلك الزخم النوعى من الأفكار، ولكن هذه الاستحالة النقدية فى تحديد أوليات الأشياء تجعلنا نرى، فى الجانب المقابل، التقارب بين نقاط الانطلاق، وماهية المادة الموروثة، فى نفس الوقت الذى لا تتجاس فيه إنجازاتهم الغائية.

كتب خيل بيثنتى مسرحه فى الفترة بين ١٥٠٢ - ١٥٣٦ ، وعلى مدى هذه السنوات تمكن من كتابة أربعة وأربعين عملاً - دون حساب للأعمال التى فقدت - منها أحد عشر عملاً باللغة القشتالية، وخمسة عشر بالبرتغالية والبقية المتبقية باللغتين. وقد تساءل نقاد خيل بيثنتى فى بعض الأحيان عن السبب الذى دفعه إلى الكتابة باللغة القشتالية حيناً، والبرتغالية حيناً آخر، وفى حين ثالث كتب باللغتين معاً. أحد هؤلاء النقاد ، باول تيسير Paul Teyssier<sup>(٣١)</sup>، يشير إلى ثلاثة مبادئ بإمكانها أن تحدد أسباب هذا الاختيار عند الكاتب للغة دون الأخرى، أو للثنتين معاً. نسوق هنا ملخصاً لرأى تيسير: المبدأ الأول : التراث الأدبى. فعندما بدأ خيل بيثنتى الكتابة المسرحية وجد أمامه أعمال خوان ديل إنثينا ولوكاس فيرنانديث، فانطلق من قاعدتيهما مقلداً اللهجة العامية لأبناء سالامنكا، وبعد ذلك، حين أصبح يملك زمام أسلوبه الدرامى الخاص ، بدأ يكتب بالقشتالية : دون دواردوس Don Duardos وأماديس دى جاولا Amadis de Gaula ، التى تمتد جذورها إلى أرض كتب الفروسية الإسبانية. المبدأ الثانى : الاحتمالية. فى عمل يظهر فيه جماعة من الإسبان والبرتغاليين، لابد أن يتحدث كل شخص باللغة التى يستخدمها فى الواقع التاريخى. المبدأ الثالث: السيادة الدرجية للغتين. كانت اللغة القشتالية تتمتع بمكانة أسمى ، من الناحية الأدبية، من اللغة البرتغالية، وكذلك، بثناء أكبر، ومرونة وأناقة أدبيتين.

هناك تقسيمات عدة لأعمال خيل بيثنتى، أخذاً فى الاعتبار العديد من المبادئ التى يبنى عليها التصنيف. فى الطبعة التى أعدها الكاتب، بمساعدة من ابنته، نجد خمس مجموعات : ١ - أعمال الورع ٢ - الأعمال الكوميديّة ٣ - الأعمال التراجيكميدية ٤ - الفارس، ٥ - أعمال متعددة. وعلى كل، فلا يمكن اعتماد أى تصنيف بصورة نهائية، حيث إن جميع هذه التصنيفات لم تقدم حلاً لمسألة التأريخ للأعمال.

بدأ خيل بيثنتى الكتابة فى بلاط الملك دون مانويل، أولاً، ثم فى بلاط ابنه دون خوان الثالث، فيما بعد، فأصبح - كما يذكر توماس هارت - شيئاً أشبه بالكاتب المسرحى الرسمى للبلاط الملكى<sup>(٣٢)</sup>. فى هذا البلاط كان رواده من عليّة القوم على علاقة مباشرة دائمة بالحرفيين والبحارة والفلاحين. هكذا نجد أن الإنتاج الدرامى لخيل بيثنتى قد ترعرع وسط بيئة امتزج فيها البلاط والبحر والريف، أرسنقراطية أو قصرية فنية وغنائية شعبية، ذات طابع بحرى وريفى فى نفس الوقت، تجتمع فى إنتاجه الدرامى. العمل الدرامى الذى، منذ بداياته السلامنكية، يقود بصورة متقدمة نحو مسرح أصيل، الأكثر أهمية وقيمة، ليس فقط بالنسبة لشبه الجزيرة الأيبيرية، وإنما لأوروبا أجمع آنذاك، جاء من خيل بيثنتى، من خلال وجهة نظر تاريخية، كاتباً مسرحياً من الطراز الأوروبى. إن التوازن الصعب والتام للدراما والشعر لم يكن شيئاً فى مقدور سوى بعض الكتاب من أمثال لوبى دى بيجا أو جارتيا لوركا، متحدثين فقط عن المسرح الإسباني. إن أياً من هذه الأعمال يجعلنا نفكر فى القصائد الدرامية. المكثفة من الناحية الغنائية، لرابيندранث تاغور Rabindranth Tagore.

إن دراما خيل بيثنتى تتميز بأنها عريضة جداً وذات صبغة متعددة. فى المرحلة الأولى، التى اصطبغت بالتقليد وتكوين فنه الدرامى الخاص، كتب خيل بيثنتى أعمالاً دينية، ذات بساطة عالية فى مجملها، مازالت تمتد جذورها فى عالم العصور الوسطى. وقد استلهم الكاتب أعماله هذه من عملين رعوين قشتاليين: - (العمل الرعوى القشتالى Auto Pastoril Castellano وقصيدة الملوك السحرة Auto de los Reyes Magos)، فى هذين العملين للكاتب، نجد رقة فنية عالية، سهولة أعلى فى الحوار، قيماً غنائية أكبر من تلك التى وجدت فى أمثالها من الأعمال الخاصة بالمجموعة السلامنكية. هذان

العملان الصغيران المذكوران يتميزان بطابع رسم صغير لما فيهما من إتقان وإجادة. وانطلاقاً من المادة التراثية الموروثة، يحصل خيل بيثنتى، عبر عملية تصويرية فنية، على إثراء هذه المادة فى بعض التفاصيل الصغيرة بواسطة غنائية جديدة وعناية خاصة. وأكثر من كون خيل بيثنتى مقلدا فإنه يعيد خلق مشاهد وديافغ درامية من داخل عبقريته التى يتمتع بها إحساسه الغنائى، وقد نجم عن هذا ذلك الزخم من الأعمال البسيطة الغنائية الدرامية التى ألحنا إليها. وبداية من هذه الأعمال الأولى بدأت أعمال خيل بيثنتى تتطور بسرعة نحو أشكال أكثر تعقيداً من الناحيتين الدرامية والموضوعية. إن الشاعر يقوم بمعالجة درامية - أى يعطى شكلاً مسرحياً - لموضوعات متعددة المصدر: موضوعات دينية بعناصرها الواقعية والهجائية، موضوعات أسطورية - فلكورية ، موضوعات فروسية - حيث أمكنه كتابة عمل عظيم هو Don Duardos - موضوعات رمزية استعارية، موضوعات عادائية . . . ويتناغم مع هذا الإطناب الموضوعى تمكن خيل بيثنتى من إعطاء مسرحه طابعاً اجتماعياً أكثر إطناباً وشمولاً، كما تمكن من تطوير التقنية الدرامية فى ثلاثة جوانب : الدسياسة والشخص والمواقف.

وإزاء صعوبة - أخذاً فى الاعتبار حجم وغاية هذا الكتاب - تحليل، ولو بصورة مبسطة، كل إنتاج خيل بيثنتى، فسوف نتوقف على وجه الخصوص عند تحليل أكثر هذه الأعمال دلالة ومغزى، بقدر الإمكان، عند الأعمال المكتوبة باللغة القشتالية، بقدر ما فيها من قيمة تمثيلية.

### المسرح الدينى Teatro Sacro :

قصيدة العرافة كاساندرا (1513) Auto de la Sibila Casandra . إنه عمل يتحدث عن ميلاد المسيح، إلا أنه يختلف جذرياً عن تلك الأعمال التى كتبت فى هذا الإطار حتى الآن. فى المقام الأول يوجد بطل: العرافة كاسندرا ، ودسياسة. وهذا العمل يتم التعامل معه من خلال زاويتين دلالتين: الزاوية الأنثوية الدرامية، والزاوية الشعرية - اللاهوتية. عند التعرض للدسياسة ومحاولة فهمها يجب أن نأخذ فى اعتبارنا الزاويتين المشار إليهما، وأن الحدث والشخصيات قد تم إخضاعهم لعملية تحديث درامى، أكثر تعقيداً من تلك التى أشرنا إليها عند خوان ديل إنثينا . الشخصيات الغوغائية



(كاساندرا ، إروتيا ، بيريسيك ، ثيميريا) أو الإنجيلية (سليمان، وموسى وإبراهيم وعيسى) تظهر فى شخصية الرعاة أو الفلاحين المعاصرين، أما كاسندرا فهى فتاة ترفض الزواج باعتباره :

( أ ) أنه يفقدها شخصيتها واستقلالها، لكونها امرأة ؛

( ب ) ولأنها ترى نفسها مخصصة (وهو ما نعلمه فيما بعد) لإنجاب المخلص . . . شاب، هو سليمان، يطلبها له زوجا . وفى مشهد كوميدي للغاية، مدرج داخل الحاضر التاريخي للمؤلف، ترفضه كاسندرا . سليمان يظهر فى الزاوية الدرامية الأنثى شابا يعمل بالزراعة، من أصل طيب، معتدا بنفسه لحد كبير، لا يصل إلى فهم السبب الذى من أجله رفضته العروس، ولكنه فى الزاوية الشعرية – اللاهوتية يمثل «شخصية المسيح»، الذى ترفضه كاساندرا، باعتبارها ممثلة لعالم الغوغاء، المعتد بنفسه والعارى من الخنوع والإيمان. وما إن رفض سليمان، حتى يحضر بحثا عن مساعدة العرافات إروتيا وبيريسيك وثيرميريا، عمات كاساندرا، ولما لم تتمكن هؤلاء من تحويل كاسندرا عن رأيها، يرحل سليمان بحثا عن وسائل ضغط جديدة، يعود بصحبة أعمامها موسى وإبراهيم وعيسى، الذين لم يتمكنوا أيضا من إقناعها. تصل نبوءة ميلاد المسيح وصلبه، وهذا هو الوقت الذى تعلن فيه كاسندرا بأنها العذراء المبشرة. هنا يستاء أنبياء الإنجيل والنبيات والغوغائيات، ثم تتنبأ إحداهن، بالإضافة إلى هذا، بحلول يوم القيامة. عند طرح العلامات الدالة على يوم القيامة، يقوم الكاتب، على لسان عيسى ، بالتلميح إلى الحاضر، حاضره هو وحاضر المشاهدين، المدان بصورة واضحة : أما الكنيسة، فتأتى خاضعة «للجشع الطاغى»، ونجدها مشغولة أكثر «بإقامة القصور» من إنشغالها بالعناية «بالفقراء الصغار» «والعرايا»، والعالم يأتى فى صورة بشعة، حيث تتحكم فيه الفطرسية، ولا وجود فيه «للحياة والعقل». تفتح الستائر ثم يظهر «صخب الميلاد»، تغنى الملائكة أغنية جميلة للطفل، ويتقدم جميع الأشخاص نحوه لتقديم شعائر العبادة له، أما كاسندرا، التى تظهر حياء من سلوكها السابق، تتوسل إلى العذراء أن تشفع لها. وأمام الطفل، الذى أتى لينشر القانون الجديد، يركع فى خشوع وذلة جمع من اليهود والوثنيين. ينتهى العمل بأغنية تدعو للحرب، إلى جانب الجنود من الميليشيا المسيحية تقاثل مجموعة من الملائكة.

ثلاثية المراكب: Trilogía de las Barcas – تتألف من ثلاثة أجزاء: الأولان يظهران باللغة البرتغالية (مركب جهنم ومركب المطهر) والثالث باللغة الإسبانية ، مركب المجد (الجنة) Barca de la Gloria . ورغم كتابة هذه الأعمال فى أوقات مختلفة ،

إلا أنها ترتبط فيما بينها بوحدة بنيوية لا ريب فيها، مما جعل فى الإمكان عرضها كما لو كانت عملا واحد مكونا من ثلاثة فصول أو مشاهد. أما فيما يتعلق بالقيمة المسرحية فإنها مختلفة، حيث نجد أن مركب جهنم Braca do Inferno تتمتع بأهمية درامية أكبر، ليس فقط بسبب إيقاع الحدث والحوار، وإنما من أجل الشخصيات التى تظهر فيها، شخصيات تمثل أنماطاً شعبية، موضحة المعالم عن طريق ما يرسمه لها الكاتب من ملامح واقعية. وبالنسبة لشخصية الشيطان El Diablo فإنها تظهر فى شكل فلكورى أكثر من كونها شخصية درامية، كما جرت العادة على ذلك فى العديد من الأعمال الهزلية أو اللاهوتية، حيث لم تكن تؤخذ هذه الشخصية مأخذ الجد، كما كانت تلحق بشخصية شعبية أخرى هى "المهرج"، التى كانت تتراوح بين شخصية المهرج والمرعب، وذلك لإثارة الرعب فى الأطفال. إن الهيبة التى تتجمع للشيطان تعد بمثابة إشارات خارجية محضة. إذا ما كانت الغلبة فى: مركب جهنم للهجاء الموجه ضد الكنيسة، وفى المركب المطهر Barca del Purgatorio الغنائية، فإن مركب الجنة، الذى يعد أقل هذه الأجزاء من الناحية الدرامية، هى أكثرها كثافة من ناحية الجانب اللاهوتى. حيث إن أشخاص هذا المركب الأخير لا ينتمون إلى عالم "الصغار"، عالم الشعب البسيط، وإنما إلى عالم الطبقات الاجتماعية العليا، ففيها يظهر البابا والامبراطور وكذلك الأساقفة والكونتات. هناك تزاوج بين العمل وبين رقصة الموت Danza de la muerte فى العصر الوسيط. على الرغم من أن البنية الشكلية تأتى متشابهة، فإنها تختلف من ناحية القصد والمضمون. فى العمل الذى كتبه خيل بيثنتى لا يظهر ذلك الجو الديمقراطي الذى يعد أساس رقصة الموت المنتمية إلى العصور الوسطى، وعلى العكس، نجد فيها تهكما لم يكن له وجود فى القصيدة العصر أوسطية. ومن الغريب والملفت للنظر جدا تلك النهاية التى وصلت إليها هذه القصيدة، يأتى الموت بمجموعة من الأشخاص الذين يمثلون عليا القوم من القيادات السياسية الكنسية، أمام الشيطان، الذى يدعوهم إلى الدخول فى مركبه، كلهم مذنب ومعترف بذنبه ويستأهلون الإدانة بما اقترفوا من أعمال، كلهم، مع هذا، يبدون أسفا وندما على ما قدمت أيديهم بعد أن اجتازوا «معبر» الموت، ورغم ما اقترفوه من أعمال، إلا أنهم يتوسلون بالمسيح ودينهم المسيحى. وديانتهم، رغم أعمالهم، هى التى تنقذهم فى النهاية. وبحق يقول الشيطان:

انظروا، أيها السادة الموتى :

كلكم يا من تجمعتم هنا  
لا بد أن تذهبوا إلى جهنم.

وفقط، وفي الوقت الأخير، حين بدأ الشيطان يسحبهم إلى النار، يظهر المسيح «وفي مشهد صامت يحمل معه الأرواح». إن خيل بيثنتي، كاتب البلاط الذي عرض قصيدة مركب الجنة Barca de la Gloria أمام أعين الملك دون مانويل، عام ١٥١٠، لم يجرؤ على أن ينهى العمل النهاية المنطقية، من الناحيتين الدرامية والدينية، ثم أنقذ أصحاب النفوذ من الشخصيات، هل هو التزام من قبل شخص نشأ في أحضان البلاط، أم أن هذا يعد تهكما من جانب الكاتب المسرحي؟.

على كل، فإن ثلاثية المراكب تعد صورة درامية انصهرت على صفحاتها عناصر عصر أوسطية ونهضوية في سعادة تامة.

### الأعمال الكوميدية والفارس Camedias y Farsas :

إن السمة البارزة في كل هذه الأعمال، حيث نجد سيادة للإيقاع الرمزي، والعاداتي أو الهجائي، تتمثل في الثراء الحيوي لشخصياتها . إيقاع ممتع، للسعادة بالحياة، ورفعة شأن الطبيعة. وعدم اهتمام شبابي يفرض نفسه على صفحات هذه الأعمال. هناك لحظات ذات غنائية مكثفة، ومشاهد حول التأمل الدقيق للواقع المحيط، ولحظات ذات فكاهة غير محتملة. إن مجموع الأعمال، من بداية الكوميديا روبينا La Comedia Rubena وحتى كوميديا الأرمل Comedia del viudo من أول الفارس المسمى فارس الجنائات farsa Llamada dass Fadas وحتى فارس المظاهر Farsa dos fisicos، يكون عالما مسرحيا صغيراً يعرض فيه أشخاص، وأفكار، وأشياء ومعتقدات وخرافات وأغاني وموضوعات وعادات . كل هذه الأشياء مجتمعة داخل الأعمال تكون لوحة اختلط بها العديد من الألوان تتحدث عن الحياة اليومية، بها صلف أحيانا، وتمتلي بالحنان أحيانا أخرى، وأحيانا ثلاثة تنطوي على قصد سيء. لم يتمكن أحد من كتاب المسرح المعاصرين له من أن يحصل مثلما تمكن خيل بيثنتي على تصوير مثل هذا الإحساس القوي بالحياة والواقع الذي ينبع من أعماله الدرامية. الحياة والواقع اللذان لا يعتبران فقط بمثابة شهادة من قبل رجل يميل، عبر أمزجة متعددة، إلى تصوير الصلف الذي



تتشع به الحياة اليومية وأحداثها، باذلا أقصى جهده من أجل التقاط التفاصيل البسيطة ، تلك التى لا يراها المؤرخ، وإنما يراها الفنان، حياة وواقع ارتفعا إلى درجة جمالية ، لا يمكن اعتبار واحدة من هذه الأعمال، بدقة، بمثابة عمل صغير ذى مكانة عالية، وإنما هى فى مجموعها الذى يمثل لوحات أو مشاهد لعمل واحد، تفرض نفسها على القارئ فتشعل حماسه. ليس هذا الشخص أو ذاك هو الذى يمثل جانبا من الوضع الإنسانى، وإنما الشخص جميعها هى التى تمثل ذلك الجانب بثناء فائق، ليس هذا المشهد أو ذاك بمفرده هو الذى يكشف النقاب عن وجه الحياة الإنسانية، وإنما المشاهد مجتمعة هى التى تقدم إلينا صورة كاملة لحياة الإنسان. إن التصعر والبكاء والضحك وذاتية الحب النظيفة، لغط الغيرة، وما هو فظ ومثير للسخرية، المكر والبراءة، الفظاظ والنعومة، الدراسة النفسية الصيحة الغنائية، الإخلاص والخداع، تعرض جميعها، على إيقاع الفارس أو إيقاع البالية، أمام عيني القارئ فى إبهار شديد. إن مجموع الأعمال الكوميديّة والفارس، وبصفة عامة، مجموع أعمال خيل بيثنتى، يمثل كماً مسرحيا أصيلا بالنسبة للفترة التى عاش فيها. الريف والشاطئ، والميدان وحجرة النوم، الصالة والبستان، هى بمثابة أماكن متوازية ومتتالية لسير الأحداث الدرامية لهذا الكمّ المسرحى الذى يتحدث عن الحياة اليومية المتباينة.

### الأعمال التراجيكميدية Tragicomedias :

تراجيكميديا دون دواردوس Tragicomedia de don Duardos (١٥٢٢) من بين كل الأعمال التى كتبها خيل بيثنتى نختار هذه التراجيكميديا باعتبارها النموذج الأعلى بين مسرحه، كما إنها كتبت عن آخرها باللغة القشتالية. فى هذا العمل تمكن خيل بيثنتى من أن يصهر بانسجام شديد، بعد أن أوصلها إلى أعلى فعاليتها وفنيتها الدرامية، كل العناصر المميزة لمسرحه: الغنائية المكثفة، وخلق الشخص والبطائع، الاقتصاد فى الحدث، المواءمة الكاملة بين الشخص والدسياسة والموقف الدرامى، والإيقاع المسرحى للحوار، وأخيرا، التراسل الدرامى بين الحالة النفسية للشخصيات وتطور الحدث. يقدم لنا العمل قصة حب بين الأمير دواردوس Duardos والأميرة فليريدا Florida. ، حتى يتمكن دون دواردوس من استحقاق فليريدا، يخفى أصله النبيل تحت عباءة مزارع، وهكذا يصبح بإمكانه أن يعيش إلى جانب محبوبته فاتحا الطريق

أمام ميلاد الحب، ليس بسبب الوضع الاجتماعي، وإنما يأتي هذا الحب نتيجة للشجاعة الشخصية الخالصة. إنه يتطلع إلى أن يكون حب فليريدا له، لشخصه لا لما ينتمي إليه من طبقة، وفي مشاهد ذات رقة فائقة يقدم إلينا الكاتب العملية الرقيقة والمتتالية التي يستغرقها حب فليريدا. في أعماق روح هذه الشخصية الجميلة يكمن صراع، متدرج من الناحية الدرامية، يعج بالصدق النفسي، بين حبها لشخص دون دواردوس ونفورها لكسر القانون الاجتماعي الذي يمنعها، لا من الخارج وإنما من الداخل، من أن تسلم نفسها، وهي من هي، إلى فلاح بسيط، وأما دون دواردوس، الذي يحتفظ حتى اللحظة الأخيرة بما وراءه من أسرار النسب، يطلب من فليريدا أمراً غريباً حقاً: أن يقفز حبها، في طهارة، فوق كل نظام معمول به في المجتمع الذي تعيش فيه. هذا الصراع المحتدم بين الحب الشخصي، المغلف بصورة فردية للغاية، وبين الواجب الاجتماعي أو الوفاء للطبقة التي ينتمي إليها الفرد، ينجم عنه قلق وهم وضيق وألم في جانب فليريدا، وهذا الألم وذاك القلق هما سبب الضيق الذي يشعر به دون دواردوس، الذي وضع سعادته في مهب الريح. إذا ما كانت فليريدا غير قادرة على تخطي، بفضل حبها، كل العقبات والعادات المرعية التي تحيط بها كما لو كانت سورا عظيماً، فإن دواردوس سيفقد إلى الأبد إمكانية أن يكون سعيداً، وحياته - حياته الشخصية - من المحتمل أن تفقد هي الأخرى معناها العميق. ليس فقط هو وهي من أصابهما الفشل، وإنما الحب أيضاً، هو الذي في حاجة إلى شجاعة فريدة ومطلقة. الحب، هذا الحب الجديد الذي نشأ، في داخله، يمثل تأكيداً قوياً للشخصية الإنسانية (هذا هو ما كتبه قبلنا داماسو ألونسو Damaso Alonso في المقدمة التي أتى بها في صدر طبعته لدون دواردوس)، وأكثر من ذلك، فإنه يعد بمثابة التأكيد على الشجاعة، والقيمة الأصلية للشخصية الإنسانية، وهو الأمر الذي يسود على صفحات العمل، وما هو دون دواردوس، مرتدياً زيه كأمر، يحمل معه فليريدا صوب مملكة إنجلترا. ينتهي العمل بصوت المجاديف الممتع الذي يحمل المحبين إلى مملكة السعادة :

ليعلم العالم أجمع  
هذا الحكم الذي أصدره:  
لا أحد يملك الشجاعة  
في مواجهة الموت والحب .

لا يعد مثل هذين البيتين، الواردين قبل نهاية الأغنية، قولاً مطروقا لأحد دواوين الأغاني، وما هما بالمكان المشترك لشعر الغرام العفيف. لقد تحولوا إلى واقع ملموس بفضل مجهود خالص بذله شخصان، تمكن خيل بيثنتي من تحويل قصتهما إلى دراما، مما أعطى هذه الكلمة أعرق قيمها الأدبية وأعمق معانيها الحيوية.

إن شخصيات هذا العمل وقصة الحب الذي بدأوه، تأتي محاطة بمنظر لا هو بالعارض، ولا هو بالزينة الغنائية البسيطة في اقتصاد التراجيكوميديا، وإنما أحد العناصر الدرامية الثابتة، الذي يتيح الفرصة أما المواقف المسرحية والحركات النفسية عند الشخصيات، متكاملة مع الكلمة التي يطلقها هؤلاء. هكذا، على سبيل المثال، في الحوارات الذاتية التي أتت على لسان دون دواربوس. وليس المنظر الطبيعي فحسب، ولكن حتى الصمت يقوم على أكمل وجه بدوره الدرامي، هكذا يحدث، على سبيل المثال، في المشهد ( ٦٧٢ - ٦٩١ ) الذي يلتزم فيه دون دواربوس صمتا عنيدا أمام السخرية الطريفة التي أطلقتها فليريدا وخادماتها.

والى جانب دواربوس وفليريدا اللذين يلعبان دور البطولة، تظهر غيرهما من الشخصيات: كاميلوتي Camilote ومايموندا Maimonda ، ثم خوان Juan وكونستانثا Constanza . أما كاميلوتي، الشاب المتوحش، أى، غير المهذب الذي يعيش حياة البلاط الملكي، يحب مايموندا حبا مفرطا، وهى الدميمة بين الدميمات، والتي، رغم هذا، يدعوها كما لو كانت أجمل الجميلات، إلى أن يصل إلى قرار الموت فى سبيل الدفاع عما هو خارج تماما عن أرض الواقع. بهذا الحب ومحبوبته وما لهما من قصة حب غريبة يبدو لى أن خيل بيثنتي يؤكد، عبر الدراما، الذاتية الحققة للحب، القادر على مناقضة الواقع نفسه ، وفى نفس الوقت، يستخدمهما داخل العمل - ليلعبا دورهما بطريقة تظهر مواجهة شخصية الفارس المشاء بشخصية البطل المحب، غير القادر على القيام بأى نوع من العمل البطولى فى سبيل الدفاع عن حبه، رغم أن هذا الحب عبث. وفيما يتعلق بخوان وكونستانثا، فهما اللذان يعملان فى حديقة قصر فليريدا، ويدعى دون دواربوس، باتفاق مسبق، بأنه ابنهما. يمثل خوان وكونستانثا الحب اليومي، الحب البسيط والحقيقى، يقدم لنا، فى انسجام وتوافق مع المنظر الطبيعى المحيط بهما، فى غنائية مكثفة، التى هى غنائية الأشياء البسيطة والجميلة فى واقعهما اليومي.



وما خوان وكونستانثا بالفلاحين الغليظين الذين يظهران، على سبيل المثال، فى أعمال تورس نأرو، وإنما هما محبان رقيقان يجدان فى حبهما، الذى يتعايشانه يوما بعد يوم بين أسوار حديقة القصر، الكلمة الجميلة التى يتحادثان بها فيما بينهما. وما هى، على سبيل المثال الوحيد، هذه النهاية لحوار دائر بين خوان وكونستانثا، يطلق فيه كل منهما على الآخر لفظة «حبى»، «روحى»، «كونستانثا رويث، محبوبتى»، «صغيرى» :

خوان : انظرى، يا روحى، شجيرة الورد هذه

كم هى ودودة ،

وشجرة الكمثرى تلك، كم هى ناضرة.

كونستانثا: كم هى فرحة وكم هى مزهرة

سيدى وزوجى،

أشجار الياسمين والرمان

وكم تلون السفرجل بلون الورد

وجميعها مزدهرة!

أشجار البرتقال والتفاح . . .

المجد لله فى الأعلى !

خوان : أنت أكثر منها نضارة.

وحين يصبح الحب الذى جمع بين دواردوس وفليريدا فى معية هذين النوعين من الحب المثالى الذى جمع بين كاميلوتى ومايموندا والواقعى واليومى لخوان وكونستانثا، فإنه يصل إلى كماله التام، الكمال الذى يمثل الاتحاد السعيد بن الواقعية والمثالية. تأتى تراجيكوميديا دون دواردوس هذه لتمثل واحدة من أجمل القصائد الدرامية أو الدراما الشعرية فى الأدب الإسباني، وأكثر الأعمال ثراء فى المسرح الأوروبى السابق على لوبى دى بيجا وشكسبير، ومثالا للجمال الذى يمكن العثور عليه فى المسرح فى نفس الوقت الذى يحدث فيه مزيج توافقى بين الدراما والشعر الغنائى.

#### ٤- الدراما الدينية El Drama Religioso :

على مدى الحقبة الزمنية الطويلة ، بداية من آخر مراحل إنتاج خيل بيثنتى وحتى ظهور جيل كتاب التراجيديا، أى، على وجه التقريب، من عام ١٥٢٠ ، الذى بدأ فيه ديجو سانثيس دى باداخوت Diego Sánchez de Badajoz إنتاجه الدرامى، وحتى عام ١٥٨٠ ، الذى نشر فيه خيرونيمو بيرموديث Jeronimo Bermúdez عملين تراجيديين له، وافتتح خوان دى لاكويبا Juan de la Cueva باكورة أعماله، أنتج المسرح الإسباني سلسلة وفيرة من الأعمال الدينية، جاءت فى معظمها مجهولة المؤلف. لم تكن وجهة المسرح فى تلك الفترة قد تحددت بعد، بل كانت فترة بحث، امتزجت أو تتأفقت فيها، دونما تناغم يذكر، اتجاهات متعددة للغاية. يسود تقليد لمسرح تورس نأرو وخيل بيثنتى، بشكل منهجى فى بعض الأحيان، أو لبعض الملامح المتفرقة، أحيانا أخرى، كانت هناك محاولات لأقلمة التراجيديا الكلاسيكية عن طريق الترجمات والاقتباسات: كتبت أعمال تقليدية لثيستينا، ظهر وتطور مسرح جامعى هام هذا إلى جانب المسرح المدرسى، وما هو لوبى دى رويدا يكتب أعماله، والتي، بدورها، تجد من يقلدها؛ وأخيرا، وعبر التوافق بين العناصر الهجائية والدينية، المتأصل فى أعمال خوان ديل إنثينا، يكتب عددا هائلا من الأعمال القصيرة المسماة «مسرحية دينية Auto»، تمثيلات، فارس، والتي جاءت لتكمل سيال الدراما الدينية الإسبانية فى القرن السادس عشر.

#### ١- مخطوط الأعمال الدينية القديمة El Códice de Autos Viejos :

يعد هذا المخطوط أهم مجموعة بالنسبة للمسرح الدينى فى القرن السادس عشر تم نشرها بالكامل على يد الفرنسى المهتم بالدراسات الإسبانية ليوروانيه Leo Rouanet، وكانت تتكون من ستة وتسعين عملا<sup>(٣٣)</sup>. وفيما عدا القليل منها، تأتى البقية جميعها مجهولة المؤلف، كما تأتى فى معظمها شعرية الخط، مع تنوع قليل جدا فى البحور الشعرية، ليس لها من تأريخ مؤكد، مما يجعل دراسة تطورها إشكاليا إلى حد كبير. ويمثل التاريخ النهائى لهذا النوع من المسرح الأعوام : ١٥٥٠ - ١٥٧٥ ، والتي أشار إليها روانيه ، تحديدا لا يستند على دليل ، ثم تصنيف هذه المجموعة من الناحية الموضوعية فى صور شتى، وهى الطريقة الوحيدة الممكنة حين تخلوا أيدينا من وسائل ترتيبية أخرى، ودون محاولة منا لعمل تصنيف علمى صارم، مثل ذلك الذى خرج به

بروس واردروبير Bruce Wardropper<sup>(٢١)</sup> يمكننا أن نشير، بنية بسيطة في البرهنة على تعدد الموضوعات إلى الموضوعات التالية: موضوعات من العهد القديم، موضوعات من العهد الجديد، موضوعات خاصة بسير القديسين، موضوعات متعلقة بالسيدة مريم العذراء، موضوعات لاهوتية. تأتي هذه الموضوعات معالجة إما من ناحية التاريخ الذاتى للأفراد على طريقة الأسرار الدينية، وإما رمزيا أو استعاريا، على طريق الأخلاق المستعارة ذات الغاية الرمزية. هذه الأعمال، التى أتت قصيرة فى الغالب، تشكل فى مجموعها عالما مسرحيا غريبا تختلط فيه الدوافع اللاهوتية والهجائية، والعناصر الرفيعة بالشعبية، حيث يحدث نوع من التناوب بين الأشخاص الرمزيين مع الشخصيات الإنجيلية، وتلك التى تم استخراجها من عالم الفارس الشعبى. كتبت هذه الأعمال لتكون هدفا للعرض خلال الأعياد الدينية، ولهذا فهى تتوجه إلى جمهور قليل الثقافة، بغرض تربيته وتنويره من الناحية الدينية، ولكن فى نفس الوقت، وبصفة أساسية، تسليته. يمتلئ هذا المسرح «بالفارس الدينى»، بعروض مسرحية شعبية يصل من خلالها الدرس الدينى عبر السمع والبصر على حد سواء. من هنا تأتى أهمية الخضوع لنوع العامة من الجمهور - ولا أعطى هذه الكلمة أى معنى سيئ - عن طريق إدخال عناصر بسيطة تناسب العامة، ونكات فظة، ومشاهد من الحياة اليومية، هذا بالإضافة إلى تحديث المادة الدينية عن طريق ملائمتها للحس الشعبى. وفى الغالب، عادة ما توجد دسيسة تم نسجها عن طريق حلقات متعددة، حكايات ناجمة عن الخبرة المشتركة، إدخال عناصر تجريدية، تعطى صفة الإطار الدرامى لمعظم هذه الأعمال. وعلى النقيض من المسرح الدينى الشعبى فى العصور الوسطى، والذى تتلاقى معه الدراما الدينية الشعبية للقرن السادس عشر فى العديد من النقاط، فإن الحدث يكون أكثر سرعة وهناك رغبة متزايدة فى التوافق بين الواقع والرمز، بين الواقع المادى والواقع الروحى.

هذه الأعمال التى يتضمنها مخطوط الأعمال القديمة تقوم، فى تاريخ المسرح الإسباني، بمهمة أساسية: تعليم الجمهور وتدريبه حتى يدرك تفوق كل ما هو مؤقت وما هو أبدي فى الحياة الإنسانية، التدريب الذى بدوره لا يمكن فهم وجود جمهور المسرح الدينى فى العصر الذهبى، وبالتحديد جمهور الأعمال اللاهوتية Autos Sacramentales. إن التآلف بين الأفراد والتكافل الصعب للواقع المادى والواقع الروحى، للتاريخ والأسرار، للدراما (أى الحدث الممثل) وعلم اللاهوت كلها تعد بمثابة نتاج لا ريب فيه لهؤلاء الكتاب المسرحيين المجهولين الذين ظهرُوا فى منتصف القرن السادس عشر.



من جانب آخر، نلاحظ فى أعمالهم، خلال، مرحلة الإثبات ، مادة وشكل المسرح الدينى - الشعبى اللاحق، والتي تعد بالنسبة له سوابق لا شك فيها.

من بين الأعمال ذات المؤلف المعروف والآخر المجهول التى تظهر بين صفحات هذه المجموعة يبرز عمل بعنوان: قابيل وهابيل Auto de Cain y Abel ، للكاتب خايمي فيروث Jaime Ferruz ، الذى ينتمى إلى المدرسة الدرامية فى بلنسيا. فيروث، منطلقا بكل تأكيد من المعالجة الدرامية لموضوع قابيل وهابيل التى تم تناولها من قبل على يد بارتولوميه بالو Bartolomé Palua فى عمل له بعنوان: انتصار المسيح Victoria de Cristo، بنى هنا دعائم تراجيديا صغيرة ومصورة يلعب قابيل دور البطل التراجيدى فيها، القاتل، الغارق تحت ثقل ما اقترفت يداة، وكما حدث مع أوريسستس Orestes حين تتبعته إلهات الانتقام، نجد الخطيئة تلاحق قابيل، متخفية فى زى امرأة قروية، تتهمه باتهامات مؤلمة ، يبدأ قابيل فى الدفاع عن نفسه دون جدوى ، ورغم أنه فى قرارة نفسه يعلم بما اقترفه وأنه مذنب، إلا أنه لا يبدى ندماً؛ لأنه لا يأمل فى أى رحمة إلهية، وهنا يبدو الرب حتى يدين ويلعن قابيل، ينتهى العمل بتدخل الموت فى صورة المنتصر. إن الوعى بالخطيئة عند قابيل، ويأسه وقنوطه وغيظه، والإدانة واللعنة من قبل الرب والحضور الأخير للموت لهى أمور أضفت على هذا العمل الصغير قوة تراجيدية أكيدة.

## ٢ - كاتبان مسرحيان Dos Dramaturgos :

فى الحقيقة، ليسوا بكاتبين ، وإنما هم أكثر من هذا بكثير أولئك الكتاب من ذوى الأسماء المعروفة الذين كتبوا المسرح الدينى خلال هذه الفترة. وبما أن قصد هذا الكتاب - الذى يعمل على تجنب العرض الاطلاعى لكتيب بسيط، على الرغم من أن أخذه فى الحسبان للمعلومات التى أتى بها البحث الاطلاعى - ليس تراكميا، وإنما انتقائيا تمثيلا، أقصر الحديث على كاتبين أعتبر ما تركاه من أعمال يجعلهما ممثلين كافيين للمجموعة الثرية التى كتبت أعمالا مسرحية ؛ ولأنهما، داخل هذا المنظر العام لهذا المسرح، يبرزان على غيرهما بسبب أصالة إسهاماتهما الدرامية ؛ أو بسبب القيمة الأدبية الكبرى لأعمالهما.

### ٣ - ديجو سانشيث دى باداخوث Diego Sánchez de BAdajoz :

فى عام ١٥٥٤ الذى شهد وفاة الكاتب، قام أحد أحفاده فى أشبيلية بنشر أعماله الكاملة تحت عنوان "مجموعة شعرية Recopilación en metro"، تتكون من ثمانية وثلاثين عملا. وقد توافر إنتاج الكاتب فى الفترة ما بين ١٥٢٥ ، ١٥٤٧ ، على وجه التقريب. سانشيث دى باداخوث، المنتمى إلى منطقة إكستريمادورا مثله فى ذلك مثل تورس نأرو، والذى كان يعمل راهبا، يرى حفيده أنه يعد منافسا حقيقيا لتورس هذا. كتب مسرحه ليكون ممثلا داخل جدران الكنيسة، فى مناسبة الاحتفال بالمهرجانات الدينية مثل عيد الميلاد وعيد القربان Corpus . فى بعض أعماله يتركز الحدث حول أسرار ميلاد المسيح والتجسيد Encarnación، وفى بعضها الآخر كان الحديث عن ذلك يأتى فى جانب هامشى منها، على الرغم من عرضها فى أيام الميلاد. وهناك الكثير من هذه الأعمال الذى يشير، بصورة مباشرة، إلى موضوع السر الكنسى الخاص بالقربان المقدس Eucaristia، والتي تعد بمثابة النواة الأولى للأعمال اللاهوتية - El Auto Scara- mental . ينطلق سانشيث دى باداخوث من المسرح السلامنكى الذى كتبه خوان ديل إنثينا ولوكاس فيرنانديث، حيث أخذ عنه موضوعاته، ولغته وشخصياته، ثم بدأ يتطور فى طريقه نحو تقدم درامى جامع، نحو بناء الأعمال الأكثر تعقيدا بما تشتمل عليه من أعداد هائلة فى شخصياتها، والكثافة اللاهوتية واستخدام الرمزية. يعتمد الكاتب فى مسرحه إلى التوفيق بين القصد الأخلاقى والهجاء الاجتماعى. ويستمد شخصياته من الإنجيل (سليمان، نابوختنصر، اسحق، ساؤل، ديفيد، إبراهيم .. إلخ)، ومن الواقع الاجتماعى المعاصر (الراعى، رجل الدين، الجندى، السوداء، الراهب، الفارس، الطحان، الأعمى)، أو بمسميات رمزية (العدالة، التبصر، الجلد ... ، اللحم، العالم، الشيطان ... المشيئة الحرة، التفاهم، العقل، الشهوانية، الكنيسة، الصومعة ... إلخ)، وهكذا فإن المؤلف يريد، مهما كلفه الأمر، أن يوقظ اهتمام الجمهور، وحتى يتمكن من تحقيق ذلك يؤلف بنيه لبعض أعماله تشتمل على خليط، يتمتع بفنية درامية لا ريب فيها، من المشاهد الدينية والأخرى الكوميديّة المحضة. ويأتى التقديم الذى يورده الكاتب فى مقدمة أعماله فى صورة تعمد إلى لفت انتباه الجمهور، إذ ترمى بنفسها فى أحضان مستواه، ليس فقط بسبب اللغة المستخدمة، وإنما بسبب التلميحات إلى الحياة اليومية والمشاركة، التلميحات التى تحدث أيضا أثناء عملية العرض. فى «فارس عيد الميلاد» Farsa de la Natividad، نجد الراعى خوان، القروى الذى يأخذ على عاتقه نشر التقديم، يقول فى نهايته :

ما سنقوله هنا  
مفيد وودع،  
وحتى لا تركزوا إلى النوم،  
سنقص عليكم  
بعضاً  
من الأشياء المليحة  
التي تضحكم.

فى هذه التلميحات التى يوردها الكاتب إلى المجتمع المعاصر يسود، على وجه الخصوص، الموضوعان التاليان: موضوع الفوارق الاقتصادية وأهمية الثروة، والأصل الاجتماعى. بالنسبة للموضوع الأول، فعلى الرغم من الهجاء الحاد الذى يورده فيه، إلا أنه يقدم لنا حلاً أخلاقياً كثيراً ما رأيناه فى العصر الوسيط: فى الموت الكل سواسية، والشئ الأهم لا يكمن فى أن يملك الإنسان أو لا يملك، «وإنما فى العيش بصورة كريمة» (فارس إسحق Farsa de Isaac). كثيرة هى المشاهد الكوميديّة التى صاغها الكاتب بصورة محكمة، بما فيها من دلالة حادة للكوميديا تم التعبير عنها بفنية مسرحية خالصة، والتى أحرز الكاتب فيها تقدماً على الأعمال الهزلية الصغيرة En-tremeses عند لوبي دى رويدا Lope de Rueda . يمكن الإشارة إلى مشهدين متتاليين فى هذا الإطار من الفارس اللاهوتى Farsa Teologal ، يدور حدث المشهد الأول بين جندي صلف أشبه بالشبح، والثانى بين نفس الجندي وبين معلم دجال، يتحدث بلغة غريبة جداً، هذان المشهدان يمثلان مسرحاً خالصاً، وهما من أفضل ما أخرج المسرح الكوميدي، ومن المدهش أن نجد مثل هذه المشاهد فى كاتب متقدم بهذا الشكل مثل سانشيت دى باداخوث.

وتعد الإشارات التى يلمح بها الكاتب إلى الأعياد التى واكبت، باعتبارها الإطار الذى تقدم من خلاله، العروض اللاهوتية بمناسبة عيد القربان Corpus، على درجة كبيرة من الأهمية، مثل هذه التى نراها فى فارس السر الكنسى المقدس Farsa del Santísimo Sacramento . لقد رأيت، يقول الراعى خوان:



الرقص والإيقاعات،  
والموسيقى المحكمة،  
الستائر، العربات،  
الأعلام، السرايدات،  
الأقنعة، والخيالات،  
الألعاب والشخصيات،  
المهرجين والمبدلين لخلقهم،  
والراقصين بالجملة.

من أجل هذه الإشارة وغيرها يمكننا أن نتخيل الفرحة والسعادة والثراء الحيوي  
التي مثلت الجو العام لمثل هذه العروض الدينية – الشعبية.

وإذا ما انتقلنا إلى تلك الأعمال التي تسود فيها المعالجة الدرامية الرمزية للأسرار  
الدينية وتظهر فيها الشخصيات الرمزية، نجد في بعض منها نجاحات درامية حقيقية،  
تعنى فطرة مسرحية عميقة ، هذا بالإضافة إلى وجود تقنيات قادرة على نسف  
المضامين الأكثر تجريدا. هكذا، على سبيل المثال، في الفارس العسكري *Farsa Militar*  
والفارس العقلاني *Farsa racional* في الأول، ينبه الكاتب، على لسان الراعي، الجمهور  
تنبيهها هاما:

ارقبوا جيدا وبتعقل  
هذا الذي أود التنبيه إليه؛  
إن الشيطان في صورته  
مخلوق غير مرئي  
وعليكم أن ترقبوه على هذا النحو.  
أقول، أخيرا، علينا أن نتصوره  
حين يظهر لنا في صورة وحشية،  
غير مرئي وأننا لا نراه،

وإذا ما تخفى، فلنعلم  
أنه يأتى فى شكل مجسم.

ويعنى هذا، أن الكاتب يعلم جمهوره الطريقة السليمة التى يجب أن يشاهد بها العرض الدرامى، وهذا نوع من تقنية المشاهد الجيد للدراما الرمزية – الدينية، والتى تساعد على فهم العرض الدرامى والمعنى الروحى للشخصيات الرمزية. وحين يأتى الوقت الذى ستمثل فيه، خلال المئوية التالية، الأعمال الأكثر تعقيدا من الناحية الفكرية، مثل الأعمال اللاهوتية، سيكون الجمهور قد أتقن هذه التقنية الكامنة فى المشاهدة السليمة للعرض. فى فارس إسحق Farsa de Isaac نعلم، مثلما يعلم الجمهور، بأن أمر الفهم لا يتعلق بحواسنا ، وإنما بعقلنا العقائدى :

إن السر الكنسى المعروض  
عند القربان هو خيرنا ،

فى هذا الفارس الذى يعالج فيه ديجودى باداخوث دراميا عملية الفصل، المتمثلة فى شخصيتى خاكوب وإيسا أو، بين المسيحيين القدامى والجدد فى المجتمع القشتالى خلال القرن السادس عشر. لقد تعرض أميريكو كاسترو لرسم هذا المنظر. والأشخاص الذين يلعبون الأدوار فى هذا الفارس هم : إسحق، ريبىكا، يعقوب، إيسا أو، الراعى. تنطوى المهمة الدرامية التى يقوم بها الراعى، ليس فقط هنا، وإنما بصفة عامة فى كل مسرح ديجو سانشيت دى باداخوث، على أهمية كبرى كما يبدو لى، وها أنا قد أشرت إليها حيث تحدثت عن المعنى الدرامى «المقدمة»، التى يلقيها الراعى دائما. إن هذا يعد بمثابة جسر الارتباط بين الشخصيات وحدث الدراما وعامة المتفرجين. فى فارس إسحق يقوم الراعى بنقد الحدث، كاشفا النقاب عن مغزاه الروحى، ويعقد بينه وبين الحاضر نسبيا، ولكن بالإضافة إلى ذلك، فإنه يتدخل فى الحدث كمثله من الشخصيات.

لم يُدرس مسرح سانشيت دى باداخوث حتى الآن الدراسة التى يستحقها، ولا يعد هذا المسرح ودراسته أمرا على الدرجة الأولى من الأهمية فيما يتعلق بالفهم الجيد لتاريخ مسرحنا، وإنما باعتباره نقطة انطلاق لدراسة سيكولوجية للوعى الدينى فى النصف الأول من القرن السادس عشر.

#### ٤ - ميكائيل دى كارياخال Micael de Carvajal :

ولد هذا الكاتب فى بلاسينثيا Plasencia، وألف عملا بعنوان محاكم الموت Las Cortes de la muerte، والذي لم يكتب هو نهايته، وإنما قام بذلك لويس أورتابو دى طوليدو.

إلى هذه المحاكم التى يدعو إليها الموت يحضر ممثلون لكل الطبقات الاجتماعية، فضلا عن شخصيات تنتمى إلى العصر القديم الغوغائى الوثنى والمسيحى، وأفراد من عالم الأساطير، مثل لاس باركاس (إله الموت)، أو شخصيات تجريدية مثل العالم والشيطان والجسد. إن العمل، بالإضافة إلى كونه عرضا رائعا مترعا بالمشاهد المتحركة والأجهزة المسرحية الوفيرة، يمثل هجاء اجتماعيا وأخلاقيا ودينيا على حد سواء، وخاصة الهجاء الموجه إلى طبقة رجال الكنيسة، بدءاً بالقسيس وانتهاء بالراهبات. فى أحد المشاهد نجد رئيسة أحد الأديرة تتحدث عن نفسها وعن راهبات الدير فتقول :

... هناك يلعن بعضنا بعضا

فى كل وقت وكل حين،

ومنذ اليوم الذى ولدنا فيه،

وفهمنا فى غمرة الحزن،

العزلة والمعاملة السوداء.

وأتوسل إلى ربى العظيم

أن يتقبل بعفوه

أكثرنا فى الكسل والمسكنة،

لا أن يلقى به فى تلك النيران وذاك الألم !

ويا ليتنى أرعى أولادى على كثرتهم

الذين سيكونون، أخيرا، فى رعاية الرب

وما دخلت هذا السجن

الجبرى والغلال !



مثل هذا العمل المسرحي العنيف تم إهداؤه ، ليس إلا ، إلى الملك فيليبى الثانى من قبل لويس أورتابو دى طوليدو.

إن المعالجة الدرامية لموضوع هو درامى فى ذاته كما هو الحال بالنسبة لموضوع رقصات الموت *Danzas de la Muerte* الذى يرجع إلى العصر الوسيط، قد استهوت أيضا عددا من الكتاب المعاصرين له، مثل خوان دى بيدراثا وسيبستيان دى أوروثكو، فى أعمال لاحقة لإنتاج كاربخال، ومع ذلك، فإن أهم عمل كتبه هو التراجيديا المسماة *Tragedia llamada Josefina* ، عمل من أفضل أعمالنا الدرامية الدينية الشعبية فى النصف الأول من القرن السادس عشر ، وأبرز هنا طابعه الشعبى حتى يكون تميزا له عن الأعمال المسرحية الدينية والجامعية والمدرسية، والتي سوف أتحدث عنها فى الفصل السادس، وتحتوى على التراجيديا الرائعة لصان إيرمينيخيلاو *Tragedia de san Hermenegildo* ، والتي تجمع بينها وبين التراجيديا التي كتبها كاربخال نقاط اتصال معينة. تنقسم «التراجيديا المسماة خوسيفينا» إلى أربعة أجزاء يعالج فيها الكاتب قصة يوسف، العادل، إنها ليست تراجيديا بالمعنى الصارم، على الرغم من وجود الكوراس وبعض المشاهد التراجيدية. إن العمل، بالرغم من العيوب البنيوية، إلا أنه يحظى بانفعال- الأمر الذى لا نعثر عليه فى العديد من أعمال الفترة - وتوتر درامى، وعلى امتداد صفحاته تجرى، محددة بنية التطور الاتجاهى للحدث، سمتان خطيتان رمزيتان: التماهى الرمزي يوسف - المسيح المنقذ، ودخول الشعب اليهودى إلى أرض الخلاص. وتأتى الشخصية الأكثر والأفضل تناولا متمثلة فى شخصية زانوبيا، زوجة بوتيفار، وشخصية يوسف زانوبيا، كما لاحظ جيلى *Gillet* ، امرأة عنصرية، تقع ضحية لعاطفتها الغرامية ، والتي، مثلها فى ذلك مثل فيدرا اليونانية، تبدأ فى التشنيع على يوسف، حين يرفضها ويعرض عنها، المشهد الذى يجمع بين زانوبيا ويوسف، فى الجزء الثانى، وذلك المشهد الآخر الذى تعرف فيه أخوة يوسف عليه، فى الجزء الرابع، يمثلان أفضل مشاهد الدراما<sup>(٣٥)</sup>.

إلى جانب هذين الكاتبين الدراميين يبرز، من بين آخرين، داخل الإطار العام للدراما الدينية، أولئك الكتاب الذين تمت الإشارة إليهم مثل بارتولوميه بالو *Bartolomé Palau*، وخوان دى بيدراثا *Juan de pedraza* سيبستيان دى أوروثكو *Sebastián de Orozco* أو الإشبيللى إيرنان لوبيث دى يانجوس *Hernan lapes de yángus* والإكستريمادورى باسكو دياث تانكو دى فريخيال *Vasco Díaz Tanco de Fragenal* .

## ٥- لوبي دي رويدا ومسرحه المتجول Lope de Ruda y su Teatro Ambulante :

بعد فيرناندو دي روخا و تورس ناأرو و خيل بيثنتي لم نعد أسماء الكتاب ولا عناوين الأعمال التي تمثل، بالشكل المناسب، تاريخ المسرح الكوميدي على مدى الثلاثين عاما الوسطى من القرن السادس عشر. منذ الأعمال الكوميدية سيلباخيا Selvagia و فلورينا Florinea لأونصو دي بيجاس سيلباخيو وخوان دي رويرجيث، على التوالي، والتي أتت تقليدا لثيلستينا، وحتى الكوميديا الاسرافية Comedia Pródiga للويس دي ميراندا، مرورا بالأعمال الكوميدية: راديانا Radiana ، لأجوستين أورتيث، وتيديا Tideia ، لفرانثيسكو دي لاس ناتاس، وتيسوريانا وبيرريانا، لخايمي دي أويرتي، والتي أتت تقليدا لتورس ناأرو و خيل بيثنتي، وغيرها من الأعمال الأخرى التي إذا ما ذكرناها سيطول المقام بنا هنا، نجد إنتاجا لا ينقطع في مجال الكوميديا. كل هؤلاء المؤلفين يتقدمون خطوات على الطريق المفتوح صوب المسرح الإسباني عبر هؤلاء الكتاب الثلاثة الذين ذكرناهم آنفا، ولكن ما من هذه الأعمال الكوميدية يتعدى كونه ذا قيمة متوسطة، حقا بالإمكان أن نعثر على دسيسة محكمة، أو على شخصية أحكم رسمها ، أو على مشاهد استشرفت الواقع جيدا، ولكن لا شيء أكثر من هذا، جميعهم، ولعل لويس دي ميراندا يمثل استثناء، يُعد استمرارا بسيطا لمن سبقهم، وفي مهارة كبيرة أمكنهم - رغم أن ذلك لم يكن بصفة دائمة - استغلال المادة والشكل الدرامي الواردين، هم ورثة، ولكنهم غير مجددين. ومن ناحية أخرى، فمنذ عام ١٥٢٥ كانت هناك فرق كوميدية إيطالية تجوب أنحاء إسبانيا، حيث أتت تنويعا لزيادة تأثير الكوميديا الإيطالية في المناخ المسرحي الإسباني. وعلى مدى هذه السنوات نجد أن حركة استيراد الأعمال الكوميدية الإيطالية قد لاقت رواجا كبيرا، هذا بالإضافة إلى أن بلوتو قد ترجم على يد فرانثيسكو لوبيث دي بيالوبوس عام ١٥١٥ ، على الرغم من انتقال تأثيره عبر التراث الإيطالي.

وفي عام ١٥٤٥ تقريبا ظهر لوبي دي رويدا على الساحة الإسبانية، وقد أتيحت الفرصة لثريانتس Cervantes، وهو في صباه، لرؤية كاتبنا يلعب دوره على مسارح مدينة أشبيلية، وفي عام ١٦١٥ ، حين شرع في كتابة مقدمة مؤلفه: أعمال كوميدية وأخرى هزلية Comedias y entremeses ، يتذكر ثريانتس تلك العروض التي كان لوبي دي رويدا يلعب فيها بمهارة فائقة دور الحقيير، والسوداء أو الأبله، أما فيما يتعلق

بالمؤثرات المسرحية، وفقا لما يذكره ثيربانتس، «فقد كانت عبارة عن بطانية قديمة تشد من طرفيها بخيط، وكانت أشبه ما نسميه اليوم بحجرة الملابس، كان أفراد الموسيقى يجلسون خلفها، يغنون دونما جيتار أغنية من الأغاني الشعبية القديمة». وكذلك، فقد ترك لنا كل من خوان روفوا وأجوستين دى روجاس شواهد على ما قام به من أدوار على المسارح الإسبانية. ولقد قام لوبي دى رويدا، على رأس فرقته، التي تعد واحدة من أولى فرق الممثلين المحترفين فى إسبانيا، بالطواف بين أرجاء الأقاليم بصحبة أغراضه، كما شهدت أدواره مدن كثيرة مثل مدريد وأشبيلية وبلد الوليد وبالنسية وسيجوبيا ، ونال إعجابها وتصفيقها، وقد حقق مسرحه المتجول النجاح فى المدن والقرى، فى عام ١٥٥٧ يقوم بالتمثيل فى سيجوبيا، وفى العام التالى يأخذ دوره فى قربان أشبيلية، وبعد ذلك بعامين فى مدينة طليطلة، فى مناسبة عيد القربان أيضا.

إن لوبي دى رويدا، قبل كل شىء وعلى وجه الخصوص، يعد رجل مسرح، أول رجل مسرح فى إسبانيا، يعيش من المسرح، وفيه تعلم أفضل فنونه، إنه ليس بالكاتب الذى، بالإضافة إلى عمله الآخر، يكتب مسرحا، ولا يكتب المسرح من أجل التسلية أو الفوز بالشهرة، إنه يكتب المسرح ليعيش من المسرح. من المؤكد حقا أن حياة فرق التمثيل المتجولة لا تعطى كثيرا ولا تحمل فى طياتها الكثير من الراحة، ولكنها الحياة بالنسبة له وبها محفزات جمّة، من أبرز ما تتضمنه الحرية والسفر من مكان لآخر والتعرف على بنى البشر، والعادات والمدن. إن أهم شىء هو تسلية الناس وحياسة مخزون ثرى من الأعمال المسرحية، وفى العمل المسرحى، حين يتطلع المرء للحصول على تصفيق الجمهور، بعد إشباع نوقه، يأتى فى الدرجة الأعلى من الأهمية إشباعه بالروح الفكاهية التى تثير الضحك أكثر من الاهتمام ببنائه وفقا لقواعد الفن. وما كانت هناك ضرورة لاختراع دسياسة وعقدة نص أصلية حين توجد هناك المضامين العديدة. إن لوبي دى رويدا لا يكتب للزمن اللاحق، وإنما للحظة الآنية، هذه اللحظة الآنية المفعمة بالجماهير التى تقبع فى انتظار لوبي دى رويدا ومسرحه المتجول. لهذا المسرح يجب أن يولى الاهتمام، لهذا الجمهور، الذى تجمع به حلقات الوصل على الدوام، يكتب لوبي دى رويدا أعماله، لهذا الجمهور ولغيره: لكاتب المهزلة الشهير لوبي دى رويدا. فى الواقع، فإن الكاتب المسرحى لوبي دى رويدا يكتب من أجل الممثل لوبي دى رويدا، وبينما يزاوّل نشاطه الكتابى نجده يأخذ فى الاعتبار أفضل الأدوار التى يقوم بتمثيلها،



يكتب أخذاً في حسبانته الإشارات واللحن التي تتلاءم معه. لقد كتب مسرحه من داخل المسرح، باحثاً عن أكبر قدر من الفعالية للكلمة المسرحية.

كتب لوبي دى رويدا خمسة أعمال كوميدية، وثلاثة حوارات رعوية، وعشر مسرحيات قصيرة Pasos ، والتي بالإمكان أن نضيف إليها الأربع عشرة مسرحية القصيرة المدرجة في أعماله الكوميدية، هذا بالإضافة إلى نسبة بعض الأعمال الدينية إليه مثل (نابال وأبيجانيل Naval y Abigall وخطبة موسى Desposorios de Moisés) ومسرحية هزلية Farsa . تأتي أعماله الكوميدية تقليداً للكوميديا الإيطالية التي يبحث فيها عن المضامين، فيقتبسها، ويصلح من شأنها أو ينتحلها. بالنسبة لعقدة الموضوع، تأتي في صورة غاية في البداية، والشخص مرسومة في صورة فظة، أما الحدث الرئيسي فيتم إيقافه من أجل إقحام بعض المشاهد الكوميدية؛ ولهذا فأكثر من كونها أعمالاً كوميدية تظهر في شكل لوحات كوميدية، إن أهم شيء فيها، من الناحية الفنية أو، من الأفضل، من الناحية الدرامية، يكمن فيما هو عرضي، وأفضل شخصياتها ينحصر في الشخصيات الثانوية - الخدم. ومع هذا، فإن هناك شيئاً رئيسياً فيها بالنسبة لتاريخ مسرحنا: إنه الإيقاع الحوارى الدائر. تأتي الأعمال الكوميدية مكتوبة في صورة نثرية، وهكذا فقد تخلى لوبي دى رويدا عن الشعر باعتباره أداة تعبيرية لمسرحه ، واستبدله بنثر حوارى - إذا ما صح التعبير. هذه اللغة لمسرحه، التي كتبها وقصد بها في الغالب ما يخدم الممثل رويدا أكثر من خدمة المؤلف، لا تصدر عن الكوميديا الإيطالية، ولا عن أى كوميدى مكتوبة على الإطلاق، وإنما من لغة الحوار اليومى، التي كانت سائدة وحية في زمانه، إنها لغة البيئة المكشوفة، والميدان العام، لا لغة الكتب، ولكن إدخال هذه اللغة الحية في المسرح يحمل في طياته، كما هو الحال الطبيعى، إدخال، في الجانب الدرامى، بعض الملامح الفردية، من الحياة اليومية. هناك من يتحدث عن الواقعية عند لوبي دى رويدا، هذه الواقعية التي يعج بها مسرحه تتبع، بالتحديد، من اللغة المسرحية، ويعنى آخر، فإن واقعية الشخصيات هي في الواقع حدثاً لغوياً؛ لأن ما يثبت جنورها في أرض الواقع هي الكلمة التي يتفهمون بها، لا ما يقومون به من أفعال ولا ما يعتريهم من طابع. هذا الفتح للكلمة الدرامية الواقعية، التي تعمل بنيتها النحوية والصوتية على صبغ الشخصيات على خشبة المسرح، في واقع حيوى، بالصبغة الواقعية، يمثل البطولة الكبرى للوبي دى رويدا، وإسهامه الكبير العبقري في مجال المسرح. إذا ما كان قد خلق مسرحاً شعبياً وجعله يحقق النجاح

فهذا لأنه قد أبدع للمسرح لغة شعبية، لا أنماطا أو أشخاصا شعبية. إن المهرج والأبله والسوداء قد أثبتوا وجودا على ساحة المسرح السابق على لوبي دى رويدا، لكن ما لم يكن موجودا هي الكلمة الشعبية التي أبدعها لوبي دى رويدا، وإذا ما استقبل الناس أنماطه بالترحاب، فذلك لأنهم يمثلون ما يتلفظون به، هذه الألفاظ لا غيرها هي التي تمثل الواقع الأصيل لمسرحه.

ولهذا، فإن أفضل ما كتبه لوبي دى رويدا من أعمال مسرحية هي تلك المسرحيات القصيرة المعروفة باسم «لوص باصوص» Los Pasos . فيها، نظرا لإيجازها، وقوتها الدرامية التي ليست في حاجة إلى نسج دسيسة أو رسم شخوص، نجد أن الطاقة الكوميديّة بأكملها يعهد بها إلى الكلمة، أكثر من الموقف، ولا يمكن أن نرى هذا الأمر بوضوح في صورة أعلى مما نراه عليها في مسرحيتي أشجار الزيتون Las Aceitunas وأرض خاوخا La Tierra de Jauja، في المسرحية الأولى، نجد زوجين يتشاجران بسبب أشجار زيتون «لم تغرس بعد»، ولا وجود لها إلا في اللغة المتداولة بين الشخصيات، وفي المسرحية الثانية، نجد لصين يأكلان على نفقة أحد البسطاء، وذلك بفضل مفعول الكلام الذي يدع الأبله ميندروجو Mendrugo مبهورا، في الوقت الذي يهتم فيه أوثيجيرا وياناريثو، بالتناوب، بالتهام طعام ذلك الساذج.

لُقّب لوبي دى رويدا بأبى المسرح الإسباني. مثل هذا الوصف يبدو لي في غالب الأمر مبالغا فيه ويشتم فيه ذلك الحمل الخاطئ الذي لا يمكن تفاديه، ذلك الحمل الناجم عن كل تعميم. وعلى كل، فإنه مما لا شك فيه أنه يعد أب «المسرحيات الهزلية Entremés»، هذا الجنس المسرحي الصغير، والهام في نفس الوقت . على ساحة المسرح الإسباني، والذي أرّخ له تأريخا عظيما منذ وقت غير بعيد إوخينيو أسينسيو Eugenio Asensio<sup>(٣٦)</sup>. مثل هذه الأبوة لا مجال لمناقشتها، كما لا يمكن أيضا أن ننفي عنه اكتشافه، الأمر الذي يعد في غاية الأهمية، للغة الدرامية الواقعية، ذات الواقع الحياتي المرئي والمسموع .

## ٦- التراجيديون Los Trágicos :

### ١- المحاولات الأولى للتراجيديا الكلاسيكية:

على مدى النصف الأول من القرن السادس عشر، وجدت في إسبانيا، وخاصة في المجال الإنساني، رغبة، دائمة بعض الشيء، في نقل التراجيديا ذات النمط الكلاسيكي إلى اللغة القشتالية، أي أن الأمر يتعلق، على وجه الخصوص، بعمل يتلخص في ترجمة واقتباس النماذج اليونانية اللاتينية. تجمعت لدينا أخبار عن مجموعة من المؤلفين الذين كتبوا في مجال التراجيديا وعناوين لأعمال مفقودة، هكذا، على سبيل المثال، نعرف أن هناك كاتباً إكستريمادوريا (من إقليم Extremadura) ، هو باسكو ديان تانكو دي فريخينال Vasco Díaz Tanco de Fregenal ، قد كتب، في تاريخ مبكر للغاية مثل عام ١٥٢٠ ، وشاهد تمثيل، ثلاثة أعمال تراجيدية، من بين أعمال أخرى عديدة: تراجيديا أسالون Tragedia de Asalán وتراجيديا أمون وسأول Tragedia de Amón y Saúl وتراجيديا خوناتبان في جبل سيلبونى Tragedia de Jonatbán en el monte Selboe . من خلال عناوين تلك الأعمال يُظن بأن مادتها الموضوعية ستكون دينية وتأتي متشابهة مع الإنتاج الذي أخرجه ميكائيل دي كاريا خال، الذي تمت دراسته في الجزء الرابع، كما كانت ترتبط بالمسرح التراجيدي، باعتبارها مجموعة من المترجمين، أو المقتبسين والمقلدين- مجموعة من الشعراء والإنسانيين مثل بوسكان، وأليخو بينجياس، وبدرو سيمون أبريل، وفرانثيسكوسانشث دي لاس بروتاس، الأستاذ المشهور بجامعة سالامنكا، واستيبان دي بيجاس، وخوان دي ما لارا الذي امتدحه خوان دي لاكويبا بعبارات حماسية<sup>(٣٧)</sup>، ولسوء الحظ، فإن إنتاج كل هؤلاء الكتاب، الذين وإن تفاوتوا في درجة تخصصهم في هذا الجانب، إلا أنهم قد مارسوا كتابة الجنس التراجيدي - قد توارى في عالم الضياع. وعلى النقيض، فقد بقي لنا عملان تراجيديان لكاتب الإنسانيات القرطبي فيرنان بيريث دي أوليبا، المولود في أواخر القرن الخامس عشر؛ انتقام أجاميمنون La Venganza de Agamemnon ، ترجمة لإليكترا سوفوكليس، وإيكوبا الحزينة، والتي تأتي صورة لإيكوبا أوريبيدس. لقد كتب بيريث دي أوليبا هذين العملين التراجيديين في لغة قشتالية نثرية رائعة، مبرهننا في هذه اللغة، حسب ما رآه ، على عظمة اللغة الشعبية (الرومانس) للتعبير عن العالم العلوي للأعمال التراجيدية .



لم يكن عمله مجرد مترجم بسيط. بعد تأمل في الأعمال التراجيدية لسوفوكليس وأوريبيديس ، والأخذ في الاعتبار بأن الأساطير والمناخ الديني لهذه الأعمال سيكون غريباً على الإحساس والنظام العقائدي لجمهور مسيحي ، يستبدلها الكاتب ، كما كتب ألفريدو إيرمينخيلدو، «بنوع من البيئة الأخلاقية، مع تأملات ذات نوق مسيحي منثورة ضمن كل المشاهد»، وفي نفس الوقت، يرفض الشكل الشعري الذي ورد في الأصول ويلغى أو بغير بعض المشاهد . جاءت النتيجة إيجابية فيما اشتملت عليه الأعمال من قوة وجمال الكلمة ، إلا أنها كانت تعاني من غيبة معيار لما يمكن أن يكون الحدث التراجيدي. هذه التجربة لكتابة التراجيديا الكلاسيكية باللغة القشتالية، والتي كان بإمكانها أن تثمر ثمرة رائعة، لو وجدت كتابا تراجيديين أصليين ينطلقون منها - ظلت في عزلة، وأخيراً، غير ذات فاعلية. كانت الساحة تخلو من الجمهور البسيط الذي يملك القوة لفرض تذوقه لهذا النوع من المسرح الكبير، لو وجد مثل هذا الجمهور، لتشجع الكتاب على كتابته، وخلقوا أسلوباً درامياً ، وهذبوا، بصورة تدريجية، ذلك الجمهور الكبير الذي، ما إن أعدم الأعمال التراجيدية الجيدة، حتى أصبح يفضل مسرحاً ذا مضمون أكثر شعبية وأدنى من الناحية الفنية.

## ٢- الأعمال التراجيدية الجامعية والمدرسية Tragedias Universitarias y de Colegio :

هناك وثائق تدل على وجود العروض الدرامية في الأوساط الجامعية خلال عصر النهضة، كانت هذه العروض تتمتع بطابع تعليمي في الأساس، فيها شارك الأساتذة والطلاب ليعرضوا، في لغتهم الأصلية، أعمالاً كوميدية وتراجيدية يونانية - لاتينية. وفي مرات أخرى كان الأمر يتعلق باقتباسات، وفي بعض الأحيان، بأعمال أصيلة كتبت باللغة القشتالية، تتماهى مع النماذج الكلاسيكية، كما يشير إلى ذلك أن بعض الكتاب المسرحيين أو من الأفضل، الإنسانيين الذين دخلوا مجال الكتابة المسرحية، كهؤلاء المذكورين من أمثال خوان دي مال لارا والبروثينس Brocense، كانوا يحتلون مناصب الأستاذية، وفي الحال اقتبس اليسوعيون لمدارسهم هذه الموضة الجامعية مما أتاح الفرصة لميلاد إنتاج مسرحي وفير، ذي طابع تعليمي وأخلاقي<sup>(٢٨)</sup>.

على الرغم من أن عناوين الأعمال قد أتت باللغة اللاتينية إلا أنه قد ساد في هذا المسرح تناوب اللغتين اللاتينية والقشتالية، هذا بالإضافة إلى وجود العديد من الأعمال المكتوبة في غالبيتها باللغة القشتالية. في هذا النوع من المسرح الجامعي يمكن التمييز

بين ثلاثة اتجاهات: الكلاسيكى والدينى والشعبى. من بين هذه الاتجاهات، برز الاتجاه الدينى باعتباره أكثرها تداولاً فى الكتابة، وخاصة ذلك المسرح الذى استمد مادته من الإنجيل، والتي عادة ما نلاحظ فيها الخلو من بعض القواعد الدرامية الكلاسيكية، وذلك مثلما قنن لها النقاد الإنسانيون من الأرسطيين الجدد والهوارسيين الجدد. من بين ذلك الإنتاج الدرامى الغزير من الطراز الجامعى والمدرسى يبرز الإنتاج الذى أخرجه الأب بدرو بابلو أثيبيدو Pedro Pablo Acevedo ، ولكن أهم عمل كتب، بلا شك، هو تراجيديا القديس إيرمينيخيلو Tragedia de San Hermenegildo ، لمؤلف مجهول، هذا العمل التراجيدى هو، فى الواقع، عمل درامى ممتاز، يعمل على الحفاظ على اهتمام القارئ الحالى حياً، منذ بدايته وحتى نهايته - يوجد المخطوط محفوظاً فى مكتبة الأكاديمية الملكية للتاريخ. لابد أن مثل هذا العمل قد عرض وفقاً لما يذكره جارتيا صوريانو، يوم العاشر من سبتمبر عام ١٥٨٠ . يتكون من خمسة فصول، مقسمة إلى مشاهد، مكتوب باللغة القشتالية الشعرية فى أوزان لاتينية وإيطالية، ولكن مع سيطرة الوزن القشتالى. أما قائمة الشخصيات فإنها عديدة، يصل عددهم إلى اثنين وثلاثين، دون أن نأخذ فى الحسبان من لعبوا دور «الكومبارس» من الجنود والوصفاء ... إلخ، أما الأبطال فهم إيرمينيخيلو ووالده ليوبيوخيلو والذين رسمت طباعهما فى صورة رائعة للغاية. فى إيرمينيخيلو يتولد الصراع التراجيدى من التعارض بين إيمانه المسيحى والواجب البنوى، الذى يضطره لطاعة والده. فى ليوبيوخيلو، والذى من المحتمل أن يكون الشخصية التى تمتعت بأكبر قدر من القوة الدرامية يتولد الصراع بين حبه للابن المتمرد وواجبه كملك، يتوجب عليه أن يقيم للعدالة وزناً من أجل صالح المملكة. فى أعماق هذه التراجيديا الرائعة، التى تحتوى على مشاهد ذات تراجيديا عالية، نجد أن القوى أو الأنظمة المتناحرة تكمن فى الدين والسياسة، وهنا نجد أن إيرمينيخيلو «الرجل الدينى» وليوبيوخيلو، «الرجل السياسى» على حد سواء، يدافعان ويمثلان قضية عادلة من الناحية الموضوعية، كل واحد منهما يمثل عالماً قيمياً جيداً فى ذاته. هذه الطيبة الموضوعية للعالمين المتنازعين والجديّة الجذرية التى يدعمهما بهما البطلان المعارضان المنقسمان، بدورهما، من الداخل، يعطيان رفعة وأهمية للتراجيديا. إلى جانب الشخصيات الواقعية تتدخل فى التمثيل شخصيات رمزية، مثل الخوف ، والرغبة والإيمان، والتى لا تكسر، بحال من الأحوال، البنية الدرامية للتراجيديا، ولكن على العكس، فإن تدخلها فى الحدث يؤدى دائماً مهمة ذات فاعلية درامية - الكشف عن الصراع الداخلى للشخصيات - ولا يعمل على إيقاف أو تأخير الحكمة الدرامية للعمل.

تنتهى التراجيديا، بعد مشهد غاية فى الروعة، نرى فيه ليوبيخيلو مترددا بين العفو والإدانة لابنه، هذا بالإضافة إلى الحكم بالإعدام على إيرمينيخيلو، الذى أطيح برأسه.

إن تراجيديا القديس إيرمينيخيلو تعد العمل الأم، داخل إطار الجنس التراجيدى، لهذا المسرح الجامعى والمدرسى، وواحدة من أفضل الأعمال التراجيدية فى المسرح الإسباني فى القرن السادس عشر.

### ١ - جيل التراجيديين La generaci3n de los Tr3gicos :

ينحصر التاريخ التقريبى لأوج هذا الجيل فى عام ١٥٨٠ . وما يجب أن نفهم مصطلح الجيل هذا بالمعنى التاريخى الصارم ، فبين أكبر ممثلى هذا الجيل سنا وأكثرهم شبابا توجد هوة عمرية تصل إلى ثلاثين عاما، ولكن، على العكس، فإن معظم عملهم ككتاب تراجيديا يتمتع بصلاحية تاريخية فى الفترة الواقعة بين ١٥٧٥ ، ١٥٨٥ . أما الكتاب الأساسيون فى هذا المجال فهم : خيرونيمو بيرموديث (١٥٣٠ - ١٥٩٩)، أندرس رى دى أرتيدا (١٥٤٤ - ١٦١٣)، كريستوبل دى ييرويس (١٥٥٠ - ١٦٠٩)، لوبيريثو ليوناردو دى أرخينصولا (١٥٥٩ - ١٦١٣)، جابريل لوبو لاصودى لابيغا (١٥٥٩ - ١٦٢٣) وخوان دى لاكويبا (١٥٥٠ - ١٦١٠) وثيربانتس (١٥٤٧ - ١٦١٦). وسوف نعمد إلى دراسة هذين الأخيرين فى فصل منفرد، وذلك نظراً للأهمية الأدبية التى ينطوى عليها إنتاجهما.

هؤلاء الكتاب جميعا يطلق عليهم (معذرة فى هذا التعبير) كتاب "ما بين منطقتين"، فإذا ما عمد هؤلاء من جانب إلى الابتعاد عن تيار المسرح الشعبى فى وقتهم، وذلك محاولة منهم فى إعطاء المسرح نبلا ورفعة خلا منهما، فمن ناحية أخرى، لم يصيبوا فى العثور على شكل درامى يتلاءم مع مقاصدهم ، مما اضطرهم إلى قبول التزام مع الأشكال - مع أشكال معينة - المسرحية التى، سريعا، ما وصلت على يد لوبي دى بيغا إلى ساحة النجاح. إن محاولتهم خلق تراجيديا إسبانية، بعيدة عن التقليد الحرفى للكلاسيكيين، أصحاب فن أراد الكتاب الإسبان تجاوزه، مطوعين إياه، موضوعيا وتقنياً، للظروف التاريخية الأدبية لعصرهم - قد باءت بالفشل، إن الذى فشل هنا هو عملية إبداع تراجيديا إسبانية. هذه المجموعة من الكتاب الدراميين لم تتمكن من



الوصول إلى فكرة واضحة، قادرة على إنجاز فنى، ينجم عنه ميلاد التراجيديا الجديدة التى كانت تبحث عنها، وما ظهر بينها كاتب درامى عبقرى يتمكن من اكتشاف الشكل الدرامى اللازم، وهذا لا يعنى نفينا، كما فعل نقاد كثيرون، كل قيمة لهذه الأعمال التى أخرجها هؤلاء الكتاب، وكما أصاب ألفريدو إيرمينيخيلدو فى كتابته، فإن "ما لهم من فضل رئيسى يكمن فى إثرائهم للساحة الإسبانية بموضوعات وأشكال درامية غير مسبقة".

وبتأثرهم بأعمال سينيكا Seneca، لا بطريقة مباشرة وإنما عبر إيطاليا، سينيكا غير الحقيقى، نجدهم يقعون فى خطأين أساسيين: إخضاع الحدث التراجيدى للدرس الأخلاقى، وتحويل البطل التراجيدى إلى شخصية غير عادية.

إن البعد الأخلاقى هنا يعد أمرا أساسيا، وهذا راجع إلى الطبيعة نفسها التى يتمتع بها عالم العمل التراجيدى، الذى تتنازع فيه أنظمة قيمية، وراجع أيضا إلى نوعية البطل التراجيدى، المحكوم بمتطلبات النظام الأخلاقى. يأتى الدرس الأخلاقى مفروضا على كتابنا التراجيديين من الخارج، فى شكل زائد، دون أن تجمع بينه وبين الحدث أو الشخصية التراجيدية صلة تذكر، هذه النزعة الأخلاقية تأتى من رغبة فى هذا الجانب الأخلاقى، الذى هو ديدن المؤلف، إلى أنه يأتى خاليا من الضرورة الدرامية، ولا يكون، بحال من الأحوال، جزءا من عالم التراجيديا، باعتباره عنصرا تكميليا، إنه مجرد عرض بسيط. وفيما يتعلق بالشخصيات، فإنه من الصعب العثور على أى بطل أصيل من الأبطال التراجيديين، حيث إن المؤلف يجسد فيهم رذيلة أو عدة رذائل بطريق التراكم، محولا إياهم إلى أشباح حقيقيين، أو يحولهم، كما هو الشائع، إلى مخلوقات غريبة، إلى كائنات غير معتدلة، الذين يظهرون بكل المقاييس فى صورة الجديرة بمعالجة باثولوجية غير معقولة أكثر من تصويرها داخل عالم التراجيديا. لدينا دائما انطباع، حين نرى هذا التراكم من المخاوف المربعة التى ينثرها كاتبها بين ثناياها، بأن هذه الأعمال احتوت على شخصيات تنتمى إلى عالم لا علاقة له على الإطلاق بالعالم، بعالمنا، أقصد أن أقول، بالعالم الإنسانى. تأتى الشخصيات وما لها من طبائع مبنية خارج إطار مفهوم الحياة الإنسانية، ولهذا فلا تصل قط إلى حقيقة درامية، ولا حتى إلى درجة من الدرجات الرمزية. إنهم يمثلون حالات، لا أشخاص. القسوة والدم والاعتيالات تملأ صفحات هذه الأعمال التراجيدية التى تختتم دائما

بمشهد يصل فيه تراكم الخوف والرعب إلى أعلى حد له، وغالبا ما نجد الحدث تقطعه تلك المداخلات الطويلة التي تتميز بالناحية الخطابية البلاغية أكثر من اللغة الدرامية. لقد أتى هذا النوع من المداخلات لشرح أفكار المؤلف أو رواية الحدث الذي لم يتمكن المؤلف من عرضه على خشبه المسرح، كل ذلك يقود إلى غيبة الاستقلالية الدرامية للشخصيات، وبالتالي إلى غيبة الاحتمالية، حيث إن الأحداث لا تأتي مبررة من داخل عالم التراجيديا، ولكن الفجوة الرئيسية مع كون ما سبق رئيسيا أيضا، تكمن في الغيبة المتأصلة للعمق الدرامي، فمهما يظهر كل ما يجرى على صفحات التراجيديا في صورة مربعة، يأتي دائما في شكل سطحي وغير هام. إن كتابنا الدراميين، حين بدأوا التأمل في الكوميديا، قبعوا على أطرافها الخارجية، دون أن يلجوا حقا ساحة التأمل الخاصة بأصول الفن التراجيدي، وهكذا تبدو لنا أعمالا تمت كتابتها على أساس من الوصفات، ولهذا فما نجد في واحدة منها خلقا لأسطورة ما، وما نلاحظ في مضمونها الدرامي أية علاقة مع الزمن الذي عاش فيه الكاتب، إنها، في أول وهلة، لا تمت للفترة المعاصرة بصلة من الناحية الجوهرية. هذا الرأي العام يمكن أن يتوارى أمام بعض المشاهد للعديد من الأعمال التراجيدية، والتي يعالج فيها كاتبوها لحظات سعيدة، يمكن أن تدخل في إطار الاستثناء. لا يأتي الفشل الذي منيت به التراجيديا في القرن السادس عشر كامنا في عدم قدرة الإسبان على كتابة الأعمال التراجيدية، كما قيل ذلك مرات كثيرة، وإنما في الفهم الخاطئ لتراجيديا هذه المجموعة من الكتاب الدراميين، وهو الأمر الذي يهملنا الآن وهنا. لابد أن نتذكر بأنه لا في فرنسا ولا في إيطاليا أو حتى في إنجلترا تمكنت التراجيديا في تلك الآونة، من خلق أعمال أفضل. وبصفة عامة، نجد أن الجنس التراجيدي قد منى بفشل خلال القرن السادس عشر في كل الأنحاء الأوروبية، في إنجلترا لابد من الانتظار إلى أواخر القرن السادس عشر كي نعثر على أعمال تراجيدية جيدة، وفي فرنسا لا ظهور لمثلها إلا في فترة متقدمة من القرن السابع عشر.

سنكون غير عادلين ومرتكبين لخطأ كبير من الناحية النقدية إذا ما أنكرنا أي فضل لأعمال كتابنا التراجيديين خلال القرن السادس عشر، أخذين في الاعتبار الفترة الانتقالية التي كتبوا فيها والمشاكل الخاصة بكل مرحلة انتقالية، يصبح لزاما علينا أن نبرز إسهاماتهم الإيجابية في هذا المجال. وضد ما يمكن أن نطلق عليه الفوضى في بناء العمل المسرحي أسهم كتابنا بنظام كبير في البنية الدرامية، أثروا ورفعوا من شأن اللغة، وسعوا، بالجديد من الموضوعات المسارح الإسبانية، وسهلوا الطريق أمام

المسرح الوطنى الذى حقق نجاحا على يد لوبى دى بيجا حين رفض احترام القواعد الكلاسيكية المرعية المقننة، والتي بلغت حد القاعدة التى لا فكاك منها على يد الأرسطيين الجدد فى إيطاليا، واستخدموا التاريخ كمصدر وقاعدة لأعمالهم التراجيدية، فاتحين الطريق فى هذا المجال أيضا أمام الجيل الذى أخذ على عاتقه خلق الكوميديا الوطنية، وتوصلوا إلى رفع شأن الأسلوب . . . ولكن أكبر فضل أرجعه إليهم يكمن فى جرأتهم على استخدام أشكال درامية جديدة أتت لتثرى مسرحنا. ويبدو لى أيضا أمرا جديرا بالاعتبار والثناء الكثير هذا «الوعى بالمهمة» وهذا الميل إلى النبل الفنى الذى حرك وشجع كل هؤلاء التراجيدين.

لنتقل الآن لبيان الخصائص المميزة، فى بساطة تامة، لإنتاج هذه المجموعة من الكتاب.

#### خيرونيمو بيرموديث Jerónimo Bermúdez :

كتب عملين تراجيدين : نيس الحزينة Nise Lastimosa ونيس المتوجة Nise Laureada ، نُشرا فى مدريد تحت اسم مستعار هو أنطونيو دى سيلبا، عام ١٥٧٧ . لقد عدّه بعض النقاد كاتباً تراجيدياً كبيراً، وبالنسبة لآخرين فإن إنتاجه التراجيدى "لا يكاد يستحق أن نطلق عليه إنتاجاً درامياً"، وبنفس الطريقة، فىرى البعض أن أعماله تتميز بالأصالة، بينما يرى البعض الآخر بأنها تمثل نسخة من تراجيديا كاسترو Castro ، للكاتب البرتغالى أنطونيو فيريرا. لن نزج بأنفسنا فى مجال مناقشة - هى فى هذا الكتاب مزعجة وغير ملائمة - التأثيرات والبدايات. ويعد عملاه التراجيدان، إلى جانب عمل آخر لبيرويس Virués ، من الأنواع الدرامية الأكثر كلاسيكية، داخل الإطار التاريخى لأعمالنا التراجيدية، تقسم كل واحدة منهما إلى خمسة فصول ويتدخل فيها الكوراس، على الرغم من أن المهمة التى يقوم بها تأخذ طابعا ديكوريا أكثر منه درامياً. فى هذه اللوحة المزدوجة يعالج الكاتب درامياً قصة إنيس دى كاسترو ونهايتها المأساوية (فى المأساة الأولى) وانتقام حبيبها الأمير دون بدرو (فى الثانية) ، والذى، ما إن تُوج ملكاً، يقوم بتتويج إنيس أيضاً، بينما هى متوفاة. نيس الحزينة Nise Lastimosa تتمتع بأهمية أكبر وبها مشاهد أعظم وأفضل، بعضها لا ريب فى قوتها المأساوية، من نيس المتوجة Nise Laureada ، التى تعج بالكثير من الخطابية والتأمل المفرطين.



وبعد ذلك بسنوات يقوم بيليث دى جيبارا Vélez de Guevara بمعالجة درامية لنفس الموضوع فى عمله: الحاكم المتوفى Reinár Después de Morir وهى الدراما التى تتفوق على المأسى التى كتبها بيرموديث فى الكثافة الدرامية المأساوية، وترجع إلى معنى مختلف ومفهوم مغاير للمسرح، ولكن بيليث دى جيبارا، حين كتب عمله، قد اعتمد على تراث سهل له، من الناحية الفنية، مهمته، وعلى النقيض من ذلك، ينطلق بيرموديث، فيما يتعلق بالتقنية المسرحية للمأساة، من نقطة الصفر. لا شىء جاهز، وعليه، فلا بد له من أن يواجه المشكلة الصعبة لتحويل الأسطورة التى يقدمها له التاريخ إلى مادة درامية. وحين يصل لوبى دى بيجا وأتباعه سيجدون أمامهم مجموعة من كتاب الدراما افتتحت بعض المعالم وحلت بعض المشاكل الفنية فى مجال تحويل المادة التاريخية أو الروائية إلى مادة مسرحية، وعليه، فلن يكون انطلاقهم، فى هذا الجانب، من نقطة الصفر المطلق، وهذا أمر لا يجب أن ننساه.

**أندرس رى دى أرتييدا : Andrés Rey de Artieda :**

فى عام ١٥٨١ نشر هذا الشاب البنسى، الذى توافد على أكاديمية الليالين Academia de Los Nocturnos ، التى حضر إليها الكتاب البنسيون، عمله المأساوى: العاشقون Los Amantes ، الذى استلهمه من أسطورة حب إيسابيل دى سيجورا وديجو مارسيا. إنها الدراما الوحيدة التى بقيت لنا من إنتاج رى دى أرتييدا، والتى ربما كتبها فى فترة شبابه.

وبنفس الطريقة التى اتبعها بيرموديث، عندما همّ باختيار الأسطورة كموضوع للتراجيديا ابتعد عن التراث، وأصبح لازما عليه أن يواجه نفس المشكلة التى واجهها ذاك، وجاء الحل الذى طرحه لهذه المشكلة مختلفا: ابتعد بصورة جذرية عن التقليد أو التراث الكلاسيكى، وجاءت النتيجة مبشرة بعمل متوسط المستوى، وهو الأمر الذى يبرز عدم خبرة المؤلف وغيبة النماذج، توارت المشاهد التراجيدية، ثم رُويت لنا، بدل «تمثيلها».

قام رى دى أرتييدا بوضع إهداء فى مقدمة عمله موجه إلى بيلانويا، حيث يشرح أفكاره الجمالية، يُستنبط منها أن مفهومه للتراجيديا يختلف عن مفهوم التراجيديين

الكلاسيكيين لها، فبالنسبة له تعنى التراجيديا، بصفة أساسية، الصدام بين العواطف، فبدلاً من إخضاع الشخصية للحدث، يُخضع هذا الأخير للشخصية. وبوعى كامل بالابتعاد عن الكلاسيكيين حتى يوائم ما يقدمه من متطلبات الأزمان، يقوم بإلغاء الكوراس. كتب يقول: «ها هو القديم ينتهى أخيراً». يبدو لى من المهم جداً هذا الوعي الذى يدركه الكاتب فى محاولته كتابة شىء جديد، وإذا ما أخذنا فى حسابنا أن مأساة «العاشقون: Los Amantes» قد جاءت سابقة على المأسى الأولى لخوان دى لاكويبا، سوف ندرك، على الرغم من أن مأساته لم تكن مأساة جيدة، الأمر غير المعلن والجديد الذى حاوله ريبى دى أرتييدا. من الناحية التاريخية، فإن مأساة «العاشقون Los Amantes» بما تشتمل عليه من موقف جديد، تمثل خطوة للأمام فى مسرحنا. خطوة، إذا ما أضيفت لخطوات كثيرة أخرى لهذا الجيل من التراجيديين، نجدها تفسح الطريق أمام فتح مسرحنا فى عهده الذهبى.

### كريستوبل دى بيرويس Cristóbal de Virués :

من أبناء مدينة بلنسية، وكان جندياً، مثله فى ذلك مثل مواطنه ريبى دى أرتييدا، رغم أنه كرس حياته بصورة مطلقة للحياة العسكرية، شارك فى حرب «اللياننتو» وعاش معظم حياته خارج وطنه، الذى أحس نحوه بشوق كبير، ألف قصيدة طويلة بعنوان: مونسيرات El Monserrate ، والعديد من الأشعار، وخمسة أعمال تراجيدية. إلى جانب خوان دى لاكويبا يعد الكاتب الأكثر مكانة ورفعة بين كتاب الدراما الإسبانية. فى عام ١٦٠٩ قام بنشر أعماله التراجيدية والغنائية، ومع ذلك، فقد كتب مأسيه قبل ذلك بكثير، فى تاريخ غير مؤكد يقع، تقريباً، فى الفترة ما بين ١٥٧٥ - ١٥٨٥ . إن بيرويس رجل جاد ومتأمل، عاش حياة مليئة بالخبرات، وحين يبدأ فى التأمل فى هذه الخبرات يدرك أن الطمع والثروة والحب تدير حركة حياة الإنسان، مانعة عنه السلام الداخلى والسعادة. فى أعماله التراجيدية، المكتوبة من خلال وجهة نظر رجل أخلاقى صارم، يدين هؤلاء الأعداء الثلاثة لحياة الإنسان، والتى تظهر كمحرك للحدث المأساوي. كان بيرويس يتمتع ككاتب درامى بتقدير عال بين كتاب الدراما فى القرن السابع عشر، وها هو لوبى دى بيجا يخصص له أبياتاً حماسية، وعلى العكس، لم يكن له كبير حظ بين النقاد المحدثين، وفى رأى، وعلى الرغم من كل العيوب التى تلحق بإنتاجه الدرامى،

فإنه، مع ذلك، واحد من أفضل الكتاب استعداداً لكتابة المأساة، وككاتب درامى يُعد واحداً من أكثر الكتاب تثبتاً من الفكرة التى يملكها عن العمل التراجيدي. هذه فكرة خاطئة، بالتأكيد، وتؤدي به إلى اتخاذ أسلوب سينىكا فى كتابة التراجيديا نموذجاً لكتابات، أبطاله يظهرون فى صورة أمثلة حقيقية للشذوذ، وغير محكمة التصوير، راجعة إلى غريزة الارتكان إلى القوة، وتأتى الجرائم والأحداث التى يرتكبها الأشخاص بفعل تلك الغرائز حتى تتراكم فى نهاية العمل، هؤلاء الأشخاص الذين يتحركون بتعليمات الغريزة، هم أشباح حقيقيون، ف شخصية سيميراميس تبدو شبحاً (فى : سيميراميس العظيمة La Gran Semíramis) ، وكاسندرا (فى كاسندرا القاسية: La Cruel Casandra ، وعلى وجه الخصوص ، أتيلة (فى الغضببان أتيلة Atila Furioso) فى مرات قليلة يثيرون إعجابنا وعواطفنا، وفى الغالب الأعم، ينفروننا، أو ببساطة، لا نأخذهم مأخذ الجد، وبنفس الطريقة، يفسدون علينا المداخلات ذات القصد الأخلاقى، ومع ذلك، فهناك عظمة - عظمة ما هو ممسوخ وخارج عن المألوف، إن أردنا - فى مأسية. هناك مأس، مثل سيميراميس العظيمة La Gran Semíramis، وكاسندرا القاسية La Cruel Casandra ، يبرهن فيها بيرويس على أنه يملك فهماً للمسرح يفوق بكثير فهم بيرموديث له، وكذلك فهم رى دى أرتييدا وأرخينسولا، وفى مشاهد عديدة، يتفوق على خوان دى لاكويبا نفسه.

يأتى الحدث، من الناحية الفنية، على الرغم من عدم التصوير الدقيق للشخصيات، فى صورة محكمة، فى بعض الأحيان نجد الدسييسة شديدة التعقيد، إلا أن المؤلف يحكم قبضته عليها، من الناحية المسرحية طبعاً، لا أحد مثل بيرويس، على الرغم من أنه، فى بعض الأحيان، يمر بكبوة، عرف كيف يطور، بين معاصريه، دسييسة من الدسائس. نلاحظ الصروف والخطوب كثيرة، وزائدة عن الحد المطلوب فى بعض الأحيان، إلا أن الكاتب يحسن التعامل معها جيداً باستثناء إليسا ديدو Elisa Dido، التى بناها الكاتب وفقاً لقواعد النظرية الكلاسيكية، نجد أن بيرويس لا يحترم وحدتى الزمان والمكان. فى كل مرة، وعلى نغمة التقدم فى الإنتاج الدرامى، نجد مساحات عالية من الحرية فيما يتعلق ببنية المأساة حتى، فى مارثيلا الحزينة La infelice Marcela، يصل إلى درجة الدمج بين ما هو كوميدى وما هو تراجيدى، وعلى الرغم من أنه يطلق عليه اسم المأساة، إلا أن هذا العمل لا علاقة له باسمه قط .



كان كاتباً موهوباً بدرجة عالية فى الكتابة المسرحية، وكان يحظى بنظرة متناسقة عن الحياة الإنسانية، إلا أن مفهومه الخاطئ عن الجنس المأساوى أدى به إلى خلق نوع تراجيدى لا مخرج له على الإطلاق. لم يكن أمامه من أمر سوى أن يعتمد إلى جميع الأحداث الرهيبة وتراكم الميثة فوق الأخرى، وفى خدمة آلية الجريمة هذه وضع قريحته حتى يتمكن من حبك الدسائس ولغتها النبيلة، مع بعض الأشياء المؤثرة الجيدة فى بعض المشاهد.

### لوپيرثيو دى أرخينسولا : Lupercio de Argensola

هذا الكاتب الأرجونى ذو العقلية الأرستقراطية، الشاعر الممتاز، يعد كاتباً مسرحياً مثالياً بالنسبة لتاريخ المأساة الإسبانية خلال القرن السادس عشر، مثالياً ليس لما قام بعمله، وإنما بما تخلى عن عمله عن وعى. كتب أثناء فترة دراسته الجامعية ثلاثة أعمال تراجيدية (فيليس وأليخاندر وأيسابيللا) فقدت أولها، وبعد ذلك هجر مجال الكتابة المسرحية. لم يكن مسرحه - وخاصة هذا المسرح - على درجة من الأهمية، فها هو لوبي دى بيجا، ومعه كتاب آخرون، بدأوا يكتبون مسرحاً جديداً، أو بالأحرى، مسرحاً مختلفاً، وهذا الأخير هو الذى حقق النجاح وحظى بطلب الجماهير، ذلك المسرح الذى كان على وعى بأنواقهم ومطامحهم، وما كان من أرخينسولا إلا أن احتج فى مواجهة هذا المسرح المختلف وهاجمه. إنه مسرح لا يتوافق مع أفكاره عن الفن الدرامى، ولا مع الغاية التربوية والأخلاقية السامية له، ولكن بدل أن يتابع الكتابة، يلتزم الصمت؛ لم تعد الفكرة التى يناصرها عن التراجيديا تتمتع بصلاحية تذكر. وعلى النقيض من بيرويس وخوان دى لاكوييا أو حتى ثيريانتس نفسه، الذين تبنوا التزاماً مع الاتجاهات الجديدة أو تلك التى وجدوا أنفسهم فيها، نجد أرخينسولا - الذى يضرب به المثل فى هذا - يكف عن كتابة التراجيديا مطلقاً، إن ما ظهر خلال الفترة الانتقالية التى كتبت فيها تلك المجموعة من الكتاب أعمالها، قد لاقى نجاحاً ألبدياً وكاملاً. هم أنفسهم، حين تخلوا عن متابعة ما كتبه الكلاسيكيون، وحين بحثوا عن موضوعاتهم فى التاريخ، ونشروا لغة درامية أكثر ثراء من تلك المستخدمة فى الفارس والأعمال الكوميديّة، وأتقنوا الدسيسة وزادوا من تعقيدها، قد أفسحوا الطريق أمام المسرح الجديد من الناحية التاريخية، نراهم قاموا بواجبهم، الذى لا يمكن التقليل من شأنه،

فى عملية تطوير مسرحنا، ملأوا ساحات المسارح بالعواطف الإنسانية - ولا يهم ما إذا كانت غير دقيقة التصوير - وجلبوا إليها شخصيات بطولية - ولا يهم ما إذا كانت أشباحاً - ورفعوا كرامة الفن الدرامى، وأخيراً، عرفوا كيف يستقلون عن المسرح الثقافى (الدينوى) والمسرح الكنسى. لم يعد المسرح إذن مجرد تمرين بلاغى، ولا خدمة أشبه بالدينية ولا فيناً لمثل متجول، وإنما المسرح يحمل بين طياته غايته ومنتهاه، فها هو قد بلغ سن الرشد، وبهذا، حصل على حريته الفنية.

كان أخينسولا يمثل ، بما كتبه من أعمال تراجيدية، شيئاً مماثلاً لآخر غرقى تراجيديا القرن السادس عشر، ومن ناحية أخرى، فإن المأساتين اللتين وصلتا إلينا من كتاباته هما، من الناحية المسرحية، أسوأ ما كتب: مملتان وثقيلتان ومضجرتان. وعلى النقيض من بيروس، لم يكن يتمتع أرخينسولا بحساسية نحو ما هو مسرحى، إنه كاتب صاحب أسلوب رائع، كتب أشعاراً بديعة، داع إلى الأخلاق، وقد فعل، إلا أنه لم يعرف كيف تكون حبكة وعقدة الدسيسة ولا كيف يمكن، بتقنية خالصة ودرامية محضة، تطوير الحدث، وأسوأ ما فى الأمر، أنه لم يعرف الوقت المناسب الذى يجب أن تنزل فيه الستارة. كاتب درامى سيئ، إلا أنه كاتب ممتاز ورجل عرف - وهذا حق ! - كيف يصمت فى الوقت المناسب.

### جابريل لوبو لاصو دى لايجا Gabriel Lobo Lasso de la Vega :

إنه الكاتب الدرامى الذى شهدت على يديه التراجيديا آخر مراحلها. كتب مأساتين : ديدو يستعيد شرفه La Honra de Dido Restaurada ، وتراجيديا تدمير القسطنطينية La tragedia de la destrucción de Constaninopla حيث تواجدت كل العناصر التى أضفت طابع الأسرة على التراجيديين السابقين. هذان العملان المأساويان هما أقرب إلى الدراما التاريخية فى العصر الذهبى منه إلى التراجيديا. ونظراً لعدد وتنوع شخصياتهما - من البشر والحيوانات وأناس ينتمون إلى عالم الأساطير - ونظراً للطابع الزخرفى للكثير من مشاهدتهما، نجدتهما تعجان بما يدخلهما فى عالم العرض المسرحى أكثر من كونهما ينتميان إلى عالم الدراما، وفيهما نلاحظ بعداً وانقطاعاً عن الخط الكلاسيكى للتراجيديا كلية.

وهكذا، نجد أن الستارة قد أسدلت نهائياً معلنة نهاية التراجيديا المكتوبة على الطراز الخاص بالقرن السادس عشر.

هناك من الكتاب من يمثل حلقة وصل مع مجموعة الدراميين البنسنيين، وفي نفس الوقت نراهم في معترك التيارات المسرحية المختلفة التي جعلت من بلنسيا Valencia مقراً هاماً للمسرح في أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر، مثل الكُتّبي والناشر خوان دي تيمونيدا (١٥٢٠؟ - ١٥٨٣)، ذلك الرجل متعدد الأنشطة، تيمونيدا، المنفتح أمام كل التيارات والمواضات الأدبية، قام بنشر مسرح لوبي دي رويدا وبعض من أعمال المسرح اليوناني اللاتيني، من بينهما عملان مقتبسان في درجة عالية من الحرية لعملين كومبيين لبلوتو : أنفتريون Anfición ومينمنوس Menemnos . في لاتوريانا Turiana ، مجموعة الأعمال الشعرية، المنشورة عام ١٥٦٤ ، تجمع بين طياتها أعمالاً كوميدية قصيرة، يظهر عليها التأثير المباشر بلوبي دي رويدا، أعمالاً كوميدية وفارسية ذات طابع إيطالي وعملاً تراجيدياً ذا موضوع كلاسيكي، يحمل عنوان : مأساة كوميدية تسمى فيلومينا Tragicomedia llamada Filomena ، والذي حاول فيه ، بلا شك، إرضاء ذوق الجمهور، فأعطى دوراً بارزاً للشخصية الكوميدية التاورينية (تاورينو) التي أتت تمثل خليطاً من أبلة المسرح السابق ومهرج المسرح اللاحق، وصهر عناصر تراجيدية مع أخرى كوميدية، وأدخل عناصر غنائية وأنشأ حدثاً له انطلاقاته المتعددة<sup>(٣٩)</sup>، وعلى جانب آخر، نشر، داخل دائرة تراث المسرح الديني، الثلاثية اللاهوتية تحت عنوان Trenarios Sacramentales (إحداها عام ١٥٥٨ ، والثانية والثالثة عام ١٥٧٥)، وتشتمل على أعمال لاهوتية تأتي، نظراً لبنيتها الدرامية، في منتصف الطريق بين المسرح الديني السابق والأعمال الغنائية الدينية للوبي، إن تيمونيدا، سواء أكان مجرد منقح أم مبدع، يعد، بما لا يدع مجالاً للشك، الرجل الذي احتل بين معاصريه موقع الكاتب «الراداري» الذي تمتع بحساسية شديدة تجاه كل الإشارات الخاصة بمسرح عصره.

## ٧ - خوان دي لاكويبا وثيريانتس Juan de la Cueva y Cervantes :

هذان الكاتبان ينتميان إلى مجموعة كتاب الدراما السابقين ببعض ما كتباه من أعمال درامية، ولكنهما يصلان إلى أبعد منهم - وخاصة ثيريانتس - بكتابته



لأعمال كثيرة ساهمت، بنائياً وموضوعياً، فى الشكل الجديد للمسرح الوطنى؛ ولهذا فإنه من المناسب، بفضل الأهمية التاريخية / الأدبية عند كويبا ، أو الجمالية / الأدبية عند ثيرباتنس - لمسرحهما، أن ندرسهما فى مساحات خاصة هنا.

### خوان دى لاكويبا Juan de la Cueva :

كتب مارسيل باتايلى Marcel Bataillon الفرنسى المشتغل بالدراسات الإسبانية، فى مقال من مقالاته الهامة<sup>(٤٠)</sup>، أن نقاد ومؤرخى الأدب قد أعطوا للأشبيلي كويبا قيمة وتقديراً لا يتوافقان قط مع القيمة الحقيقية لإنتاجه، ولا مع التقدير الذى حظى به بين معاصريه، الذين نسوه نسياناً شبه كامل؛ ويأتى سبب هذا التناقض، كما عثر عليه باتايلى، كامناً فى أن كويبا، على العكس من غالبية معاصريه من كتاب الدراما، أبدى اهتماماً كبيراً بنشر أعماله . وفى مقابل هذا الأفكار لأهمية كويبا ، خرجت ردود فعل عالية لكثير من النقاد .

ولنحاول الآن، دون أن نبدى تعاطفاً كلياً مع هذا الموقف أو ذاك، تقويم فن هذا الكاتب الدرامى بأكبر قدر ممكن من الموضوعية.

فى عام ١٥٨٨ قام خوان دى كويبا بنشر الجزء الأول من أعماله الكوميديّة والتراجيدية (أما الجزء الثانى فما ظهر قط) الذى اشتمل على أربعة عشر عملاً، عرضت كلها فى أشبيلية فى الفترة ما بين ١٥٧٩ و ١٥٨١ ، أربعة منها تحمل عنوان المأسى ، والبقية الباقية عبارة عن أعمال كوميديّة، دون أن يكون هناك معيار لتقسيمها غير النهاية غير السعيدة والمأساوية أو النهاية السعيدة والمفرحة، يُعرف كويبا فى عمله «النسخة المثالية الشعرية Exemplar Poético» ، والذى سأتحدث عنه لاحقاً، الكوميديا بأنها «قصيدة نشطة ومفرحة وعمل صنع من أجل إسعاد الجمهور» ، وبإجماع يزيد وينقص بين النقاد يلتقون فى وصفهم لكاتبنا بأنه مؤلف مرتجل ومجدد. وهكذا يأتى الوصف الأول ليشرح لنا القصور والأخطاء التى وجدت بمسرحه، أما الثانى، فيمثل المكانة البارزة، التى احتلها المؤلف كرائد قريب من لوبى دى بيجا، وكخالق للطرق الدرامية الجديدة، لتتوقف عند هذا الجانب الثانى. يأتى الإنتاج المسرحى لخوان دى لاكويبا، من الناحية الموضوعية، أكثر تنوعاً من إنتاج التراجيدين الذين درسناهم آنفاً. ما كان يبحث عن موضوعاته فقط داخل إطار التاريخ الكلاسيكى، وإنما فى التاريخ الوطنى، وكذلك فى التاريخ المعاصر، أبطال من التراث الشعبى والشعر الحماسى

القشتالي المشتغل بالتراث، مثل الملك دون سانشو، وبيرناردو ديل كارييو وأمراء لارا، جميعهم يظهرون على خشبة المسرح فيتحولون إلى شخصيات درامية.

وهكذا، فقد تحولت أحداث معاصرة، مثل سلب روما، إلى مادة درامية، وأول ما يبرز، إذن، في خوان دي لاكويبا، هو تنوع المصادر التي اعتمد عليها الكاتب في بحثه عن موضوعاته وشخصياته: أوبيديو، فيرجيليو، تيتو ليبو كانوا بمثابة المادة التي اتخذ منها أشخاصاً مثل: أياكس تيلامون، *Ayax Telamán*، وموت فيرجينيا *La muerte de Virginia* وحرية روما *Haibertad de Roma*، على يد موثيو ثيبالو، المدونات التاريخية والسير الشعبية الأسطورية، بالنسبة لأعمال مثل وفاة الملك دون سانشو وتحدي ثامورا *La muerte de la libertad de España*، *del rey don Sancho y reto de Zamora* حرية إسبانيا بقلم برناردو ديل كارييو، وأمراء لارا السبعة: *Los siete infantes de Lara*، وفي مرات أخرى يمزج عناصر من الكوميديا اللاتينية مع عناصر أخرى روائية، والتي يضيف إليها حلقات ومواقف من عند نفسه. هذا الاستخدام للمصادر الأكثر تنوعاً وعلى وجه الخصوص لتلك المصادر الصادرة عن التاريخ الإسباني، هو الذي أدى إلى جعل خوان دي لاكويبا هو الأستاذ والبداية التي انطلق منها لوبي دي بيجا، وبهذا يحتل هذا الكاتب الدرامي مكانة بارزة في تاريخ مسرحنا. في إنتاجه نلاحظ مزيجاً من الأشكال الدرامية التي أصبحت على وشك الدخول إلى حيز التنفيذ، وعليه فإنه حرى به - وهذا ليس بالقليل، من الناحية التاريخية - أن يتبوأ مكانة من وضع على ساحة المسرح الإسباني شخصيات وأحداثاً من التاريخ الوطني والتاريخ المعاصر، وبهذا فقد فتح مجالاً جديداً، أمام مسرحنا. وحسب ما يذكر باتايو، فما هناك من أحد، في الفترة التي عاش فيها، «نسب إلى خوان دي لاكويبا شرف مثل هذا التجديد الهام»، ولعله - مازال الكلام للناقد الفرنسي - يأتي راجعاً إلى «أن هذا التجديد قد ظهر قبل عام ١٥٧٩، وربما في مناطق عديدة من شبه الجزيرة الأيبيرية، في نفس الوقت، فقد بدى من الطبيعي جداً أن أحداً لم ينسب لنفسه دور الأبوة في هذا»، إنه أمر ممكن، وحتى أمر أكيد. وبينما لا توجد هناك نصوص تحمل البراهين، فبإمكاننا أن نستمر فيما ذهبنا إليه من اعتبار خوان دي لاكويبا الكاتب المسرحي الذي أثرى المسرح الإسباني بموضوعات وشخصيات من التاريخ الوطني، التي أصبحت بعده، تتمتع بأهمية كبرى في مسرحنا المكتوب في القرن السابع عشر، ولكن هذا لا يعني أن يكون خوان دي لاكويبا مبدع الدراما التاريخية الوطنية، الإبداع الفني الأعلى والذي لا يدخل في

مقارنة مع أعمال الأشبيلي، ويعنى مقدرة لنخبة درامية لم يكن لها وجود قط فى مسرحه. إن خوان دى لاكويبا هو كاتب درامى لا يمكن اعتباره أفضل أو أسوأ من أفراد جيله، الممثل التقليدى لهذه الفترة الانتقالية التى تعنى أشياء كثيرة قادمة، ولكنه لم يصب فى واحدة منها.

تبعد أعماله الدرامية بعض الشيء عن ذلك النوع المأساوى الذى قدمناه فى الجزء السابق من الكتاب، فها هو الأمير ليسيماكو، بطل الأمير الطاغية El príncipe tirano ، المأساة المكونة من جزئين، على الرغم من أن مؤلفها يطلق عنوان الكوميديا على الجزء الأول، وأما الآخر فيطلق عليه عنوان المأساة، - يأتى فى صورة شخصية شريرة، يرتكب جرائم قاسية للغاية، ويتمتع بجنون لا مثيل له فى المسرح الإسباني، ولا حتى فى بيرويس، والمهيب فى هذه الشخصية هو غيبة الغاية فى كل أعمالها، والمفاجأة المطلقة التى تنقسم بها تلك الأعمال فى مجملها، حين تصل شخصية إلى مرحلة الخوف من جرأء ما يصنع الأمير، يهم بسؤاله: «ما الذى دفعك إلى ارتكاب مثل هذا العمل الشرير والوحشى؟» فيجيبه قائلاً:

ماذا عساه أن يحركنى أكثر من رغبتى

وحبى لأن يلقي جميع الناس حتفهم؟

هكذا تاتى الإجابة مؤثرة وتثير فينا الرغبة فى القيام بدراسة اجتماعية لكل هؤلاء الأبطال الكبار لذلك العالم الشاذ والذين يعج بهم عالم أعمالنا التراجيدية، ما هو وجه الشبه الذى يجمع بينهم وبين الشخصيات غير الملائمة، المحكوم عليها بالمعاناة، وسوء الحظ، المعرضين للجريمة، والأعمال الجنونية، والهراء والدمار التى تظهر على خشبة المسارح الإنجليزية فى نهايات القرن السادس عشر؟ لماذا نلحظ فيهم، مثلما هو الحال بالنسبة لليسيماكو عند كويباس أو لأتيلو عند بيرويس، تلك الرغبة العارمة فى التدمير، فى العنف وفى الموت؟ لماذا هذا الميل من جانب الكاتب نحو الجريمة أو الاغتيال؟ ما هى العلاقة العميقة بين هؤلاء الأفراد المتوحشين ومجتمع كتاب الدراما الذين خلقوهم؟ إن خوان دى لاكويبا - وفى هذا يختلف كثيراً عن معاصريه - يتبنى إزاء الجرائم التى ترتكبها شخصياته موقفاً غير متأثر، خال من كل تقويم أخلاقى، كما أن الأخلاق لم تكن تحكم أو تعد ضرورية فى عالم الدراما. فى أعماله الدرامية ذات الموضوع الوطنى التى يطلق عليها اسم المأساة (أمراء لاراً) أو الكوميديا (الملك سانشو، ويراناريو ديل كاربينو)



ندرك في التّو أنه لم يعرف كيف ينتهز من الناحية الدرامية كل ثرائها أو يلتقط روحها أو حتى قيمها العميقة.

عادة ما يأتى الحدث غير متساوٍ، ونلاحظ فيه نتائج مثل تلك القدرة على الارتجال من قبل مؤلفه والذي يؤدي به إلى إغفال خطة العمل وكسر الإيقاع الدرامى بصفة مستمرة، ومثالاً على ذلك: كوميديا موت الملك دون سانشو وتحدى ثامورا. يأتى الفصل الأول فى صورة ممتازة : نرى الشخصيات رغم سطحيّتها، وقد أتت محكمة التصوير، هذا إلى جانب وجود الدوافع المؤدية إلى الأحداث، إن موت الملك دون سانشو ينطوى على معنى العقوبة الناجمة عن الحنث فى اليمين، وخيانة بييدو دولفوس ترجع إلى سببين : إنقاذ المدينة وتحقيق الشهرة، السيد ودونيا أورাকা يُقدّمان إلينا بكرم زائد وبإقناع، أما الإيقاع فصائب، إلا أن الجودة المسرحية التى ينطوى عليها العمل تنتهى بمجرد انتهاء الفصل الأول، أما الفصول الثلاثة الأخرى فهى بطيئة، وخطابية، وذات مسيرة روائية، تتناقض مع مسيرة المسرح، وفى أحيان أخرى، مثلما هو الأمر فى أمراء لارا، يبدأ الحدث متأخراً جداً، ومغفلاً لعناصر درامية هامة تنتمى إلى عالم الأسطورة، تحولت على يد خوان دى لاكويبا إلى حكاية طويلة على لسان شخصيات عديدة. إن الفشل هنا يلحق المعالجة الدرامية للأسطورة، ليس فقط لأنها لم تتوصل إلى الشكل المسرحى المناسب، وإنما لعدم فهمها لروح الأسطورة. لقد تجرأ خوان دى لاكويبا - وفى هذا يكمن مغزاه التاريخى - الأدبى - باستخدام مادة غير منشورة، ولكن دون أن يكتشف مغزاها أو أهميتها.

من بين الأعمال الكوميدية ذات الموضوع الروائى يبرز: الحقيّر El Infamador الذى يعد من أبرز الأعمال التى كتبها. وقد بلغ الأمر ببالبوينابرات أن يرى فى بطله لوثينو العلامات الأولى لشخصية دون خوان، أما إيكاثا، أحد ناشرى كويبا وأحد أفضل نقاده، فيرفض مثل هذا الرأى ويعتبر لوثينو مجرد رجل فاضح، ولو أن خوان دى لاكويبا عرف كيف يتخلّى عن تدخل الشخصيات الأسطورية مثل: نيمسيس وفينوس ومرفيو، والتى لا مكان ولا مناسبة لها فى المناخ الواقعى للعمل، لأصبح فى إمكانه خلق عمل هام فى الواقع، قريب جداً لكوميديا القرن السابع عشر بأشخاصها الحيّة، وقصصها الغرامية، وديناميكية الحدث الذى تشتمل عليه، ورسمها للعادات المدنية. هذا الخلط غير المتجانس لعالمين متناقضين درامياً، من الصعب أن نخلق بينهما حالة من الانسجام، وهنا، على حالة عدم التجانس بينهما، يبرهنان، ليس فقط على تلك المسافة

البعيدة التي كانت تفصل كاتبنا عن الفن الجديد الذي بدأ يؤسس له لوبي دى بيجا، وإنما على شيء آخر أكثر أهمية: غموض الفن الدرامى لخوان دى لاكويبا، فكل ما بدأه، بدأ عن طريق المصادفة، أو، على كل، بطريقة غير مسئولة، دون وعى فنى بما كان يفعل، لقد انطوى تجديده على جسارة كبيرة وتأمل قليل.

وفيما يتعلق بلوثينو، يبدو لنا أن ذلك الرأى الذى تبناه إيكاثا قد أصاب أكثر مما رآه بالبوينابرات. إن لوثينو لا يتمتع بأى نوع من السخرية. ليس هو، وإنما أمواله التى تمكنت من غزو عالم النساء، بعض النساء، بالإضافة إلى أشياء أخرى، فإن ما يريده خوان دى لاكويبا بهذه الشخصية، على الأقل فى البداية، هو نقد، مثلما فعل ذلك كتاب دراميون آخرون سابقون عليه، أهمية الثروة فى المجتمع المعاصر. ويأتى تكرار هذا الدافع منطوياً على كبير معنى على مدى المشهد الأول. وحتى لا تكون هناك ثغرة لشكٍ يذكر، ها هو ما يصرح به لوثينو نفسه :

ها أنت تعلم أنه ما من امرأة مستسلمة

لرغبتى إلا وكان ذلك بفعل الثروة،

لا بفعل أصلى النجيب.

هل هناك من إمكانية لتأكيد أشد تناقضا مع النفسية العميقة عند دون خوان، القائمة على الفرد لا على الثروة، على الشخص لا على ما يملك؟ إن لوثينو فى الواقع ليس أكثر من رجل فاضح، وهذا نظرا لجُبْنه.

وهكذا، نجد أن خوان دى لاكويبا قد تحول فى السنوات قبل الأخيرة من حياته إلى منظرٍ، تاركاً لنا فى النسخة الشعرية المثالية Exemplar Poético، المقسمة إلى ثلاث رسائل أدبية بعضها من الأفكار الأدبية، تأتى أفكاره عن المسرح كائنة فى الرسالة الثالثة. ليست تأملات عمّا وصل إلينا من إنتاجه الدرامى الذى يأتى بعيداً فى زمانه، وإنما دفاعاً عن الكوميديا الجديدة التى أصبحت فى أوج نجاحها. هكذا، دافع خوان دى لاكويبا بكل شجاعة عن الفن الدرامى الجديد، وطالب بنصيبه كمبدع. يقوم دفاعه عن الحرية الفنية للمسرح الإسباني على أساس من الضرورات الجديدة التى أتت بها الأيام الجديدة، ولم يكن ذلك ناجماً عن جهل بالفن، وإنما بسبب الرغبة فى التأقلم مع

العصر الحاضر، الأمر الذي دفع كتاب الدراما الإسبانية إلى إهمال قواعد وتعاليم كلاسيكية - زمن جديد، فن جديد. «يعد الاختراع ، والظرف والإحكام» من الأمور الخاصة «بالأسطورة الأسبانية النابغة». هذه الوثيقة الأدبية تبرز جانبين لشخصية خوان دي لاكويبا يبدو لي من الظلم السكوت عنهما: نبلة الفكرى الذى يحمله على أن يصافح بفخار فناً درامياً ليس بفنه هو، وإرادته العنيدة ناسياً ككاتب أن يطالب بالمشاركة فى نجاح هذا الفن الجديد، كما لو كان قد رأى فيه محققاً ما أراد هو دون أن يعرف بكيفية الحصول عليه. روح مفتوح، شجاع ، باحث عن مضامين جديدة لمسرحه، إلا أنه لم يكن متأملاً، وكان غامضاً، هكذا ينتصب أمام أعيننا خوان دي لاكويبا فى مفترق كل طرق الفن الدرامى فى عصره فأرضى كل المطالب دون أن يتمتع بعبقورية كافية لفتح الطريق التى ربما تكهن بها . فى متحف متخيل للمسرح نفضل أن يكون تمثاله قائماً على العتبة الفاصلة الواصلة بين القديم والجديد، ويأتى هذا التمثال معصوب العينين ويداه ممدودتان صوب المستقبل.

ثيربانتس Cervantes :

دراما الهواية El drama de una vocación :

على مدى حياته المشنومة تمكن ثيربانتس من أن يجعل هوايته المسرحية حياة على الدوام. فى عام ١٥٨١ حين عودته إلى إسبانيا بعد خمس سنوات من الأسر فى العاصمة الجزائرية بعد أن منيت طموحاته بأن يعترف له بنوط الاستحقاق الذى لا ريب فيه كجندى بالفشل الذريع، ظلت حياته غير مستقرة لفترة من الزمن يتوجه مرة أخرى صوب الآداب ، وبدى فى حالة من يريد استعادة تلك السنوات المفقودة واحتلال مكانة بين الكتاب المعاصرين ، فى عام ١٥٨٢ حصل على امتياز نشر عمله لاجالاليا La Galatea ، فى نفس الوقت أرجع بصره نحو المسرح، ذلك المسرح الذى فقد وجهته وبدى حائراً كما تحدثنا، وهناك العديد من الأعمال التراجيدية التى عرضت على الساحات المسرحية. فيما بين ١٥٨٢، ١٥٨٧ جاءت الكتابات الدرامية لثيربانتس ، ووفقاً له، تمكن من عرض ما يزيد على عشرين عملاً كوميدياً فى مدريد حازت إعجاب الجماهير، ومن كل إنتاجه المسرحى فى تلك السنوات وصل إلينا عملان : معاهدة الجزائر El trato de Argel



كوميديا، وحصار نومانثيا El Cerco de Numancia تراجيديا، وسرعان ما توقف هذا النشاط الدرامي المكثف . وفي المقدمة التي جاءت في بداية صفحات عمله: أعمال كوميديية وهزلية Comedias y entremeses عام ١٦١٥ جاء فيها :

على خشبات مسارح مدريد عرضت معاهدة الجزائر، من تأليفى ، وتدمير نومانثيا والمعركة البحرية حيث تجرأت على تخفيض فصول الأعمال الكوميديية إلى ثلاثة بعد خمسة كان معمولاً بها لقد برهنت ، أو بالأحرى كنت أول من عرض الأخيلة والأفكار الدخيلة فى النفس فأخرجت أشخاصا أخلاقية إلى عالم المسرح ، استقبلتها أيادى المتفرجين بالتصفيق. ألفت حتى ذلك الوقت ما يقرب من عشرين عملا كوميديا أو ثلاثين، والتي قد ألقيت كلها دون أن يستقبلها أحد بياقة من الخيار، أو أن يلقي فى وجهها شيئا آخر: أخذت هذه الأعمال طريقها دون أن يصفر فى وجهها أحد، ودون صياح أو ضوضاء كانت هناك أشياء أخرى صرفت ذهنى فتركت القلم والكوميديا، وهنا ظهر البطل، ذلك العظيم لوبى دى بيجا، واستولى على عرش الكوميديا..

كان ثيربانتس فى الوقت الذى كتب فيه هذه المقدمة قد بلغ الثامنة والستين من عمره، وما هى ثلاثون سنة تمر على الأعمال المسرحية الأولى التى كتبها، وليس من المستغرب أن يكون فكره قد أصبح مشوشا بعض الشيء، حيث نراه ينسب إلى نفسه أشياء لم يكتشفها هو، مثل تخفيض عدد فصول الكوميديا من خمسة فصول إلى ثلاثة، هناك كتاب آخرون نسبوا لأنفسهم أيضا أبوة هذا التجديد. إنه يعترف بأن واجبات أخرى قد أجبرته على هجر الكتابة المسرحية، وفى التو نراه يرحب بلوبى دى بيجا، ولكن مثل هذه الكتابات قد أتت عندما كان لوبى دى بيجا وأصحابه قد حققوا نجاحا كاملا. فى عام ١٥٨٧ حدث الأمر بصورة مختلفة ، كان ثيربانتس يفهم المسرح فى ذلك الوقت بطريقة مختلفة عن تلك التى يفهمه بها لوبى دى بيجا، وما استطاع أن يقبل

الشكل الدرامى الذى جاء يفرض نفسه، وعلى لسان الكاهن القانونى فى دون كيخوتى Don Quijote، نشهد هجوما على الكوميديا فى لغة تنم عن المعارضة الثربانتينية الخالصة ، وإذا ما كان ثيربانتس قد هجر الكتابة المسرحية فليس الأمر راجعا إلى أن هناك أمورا أخرى قد شغلته ومنعته عن مواصلة الكتابة ؛ وإنما لأن مسرحه لم يغد يجذب انتباه الجمهور، وحين يعود بعد سنوات لكتابة الكوميديا، دون أن يهجر كلية مفهومه السابق عن المسرح لا يجد أمامه من وسيلة سوى أن يقبل التزاما مع القوانين الجديدة للكوميديا الناجحة. فى عمله: الحقير المحظوظ El ruflán dichoso، المكتوب عام ١٥٩٧ يورد فى مقدمة الفصل الثانى حوارا بن لاكوريوسيداد والكوميديا، يبدى فيها مبرراته - أمام نفسه بالطبع، وأمام ضميره ككاتب درامى- فى قبوله للقواعد الجديدة واقعا فيما أدانه بعد ذلك بسنوات على لسان الكاهن القانونى. هذه التغييرات التى تبدو متناقضة تعد بالدرجة الأخيرة، علامة على الهواية الدرامية عند ثيربانتس الذى لم يرفض الكتابة المسرحية على الرغم من أنه حتى يتمكن من مسaire الأمر، وضد قناعاته ، أصبح لزاما عليه أن يتأقلم مع الأساليب الجديدة، وحتى مع خطورة أن يتعارض فى شخصه ذلك المُنظر الذى لم يتخل عن نظريته، والمؤلف الذى بدأ يدخل فى معاهدات والتزامات مع القواعد الجديدة ، فما تمكن ثيربانتس من الصمود أمام هوايته للمسرح ، فبالرغم من هذا الالتزام الذى يملؤه كمؤلف بالشكوك لم تحظ أعماله الكوميدية الجديدة بالنجاح. فى المقدمة التى أوردها عام ١٦١٥ كتب هذه السطور التى تعد شهادة على استيائه لوضعه ككاتب درامى ولجهوداته فى سبيل إنقاذ هذه الهواية التى يراها تغوص فى بحر الفشل والخيبة :

ها أنا قد عدت منذ سنوات إلى هوايتى القديمة، وفى الوقت الذى ساورنى فيه التفكير أن سنوات طويلة مضت ، بل وعصور ، كنت فيها ممدوحا، عدت لكتابة بعض الأعمال الكوميدية، إلا أننى لم أعثر على عصافير فى الأعشاش القديمة ، أود أن أقول بأننى ما عثرت على مؤلف يطلبها، حيث كانوا يعلمون بأنها فى حوزتى وهكذا جمعتها فى صندوق وحكمت عليها بالنزول إلى عالم الصمت الأبدى . فى تلك الأثناء قال لى أحد الناشرين بأنه على استعداد لشرائها، إذا لم يقل له أحد المنتجين الكبار بأن هناك الكثير

ينتظر من وراء كتاباتي الروائية ، أما الشعرية، فلا، وإذا ما صدر لقول الحقيقة، فحقا أصبت بالاشمئزاز لقوله هذا الذى سمعت، وقلت فى نفسى: «إما أننى قد أصبحت إنسانا آخر، وإما أن الأيام قد تغيرت إلى أفضل، فحدث النقيض كما هى العادة، التى جرت على امتداح الأيام الخالية». عدت بناظرى لأتصفح أعمالى الكوميدية من جديد، وكذلك بعض الأعمال المسرحية الهزلية التى كانت إلى جانبها، فما رأيتها بكل هذا السوء الذى يجعلها لا تخرج من ظلمة عبقرية ذلك المؤلف إلى نور كتاب آخرين أقل دقة وأكثر حفاوة. سئمت ثم وبعثتها لذلك الناشر.. أردت أن تكون هذه الأعمال أفضل ما فى العالم، أو على الأقل أن تكون عقلانية. إنك ستلاحظ ذلك، قارئى، وإذا ما رأيت بها شيئا جميلا، وتقابلت مع ذلك المنتج الذى لم يحسن تقديرى، فقل له أن يعتدل فى قوله، فأنا لا أسب أحدا أو أهينه، وأن يأخذ فى حسبانها أنها لا تعد هدفا لحاجات ظاهرة وواضحة، وأن الأشعار التى استخدمتها هى نفس ما تطلبه الكوميديا...

وما كان قليلا ذلك السأم الذى اعترى ثيربانتس حين رأى نفسه مجبرا على حفظ أعماله الكوميدية داخل صندوق ما نظرا لذلك الإغفال من جانب كل مديرى فرق التمثيل لأعماله وعدم قبولها، وهكذا وباتباعه للقواعد التى ترضى الأنواق الجديدة، يبدأ مشوار الكتابة حتى تلقى أعماله قبولا فتعرض، وفى النهاية يسلمها للطباعة . على مدى المقدمة نلاحظ شوقه إلى ذلك الزمن الفائت الذى استقبل فيه جمهور مدريد أعماله بالترحاب وإصراره على مواصلة الكتابة المسرحية<sup>(٤١)</sup>.



## المأساة نومانثيا La tragedia Numancia :

تعتبر مأساة نومانثيا Numancia أفضل عمل تراجيدى إسباني فى القرن السادس عشر، وواحدة من أهم مآسى المسرح الإشباني على مدى أكثر من قرنين توارت عن الأنظار وطوتها صفحات النسيان. خلال الحروب النابوليونية، أحيا الإسبان من أهالى سرقسطة، الذين عاشوا بأنفسهم دراما الحرب والجوع والموت التى عاشها أهالى نومانثيا، المأساة الثريانتينية. خلال الحصار الذى فرض على مدريد قام الكاتب المسرحى رافائيل ألبرتى بعرض مأساة لانومانثيا مرة أخرى، ومراعاة للظروف الجديدة، ألبس الرومان ملابس الفاشيين من أنصار موسوليني. فى هاتين المناسبتين بدأت إسبانيا تدرك أنية مأساة ثيريانتس. فى عام ١٩٣٧ قام المخرج والممثل الكبير الفرنسى جان لوى براول بعرض لانومانثيا فى باريس ، والتى حققت نجاحا كبيرا ، وفى عام ١٩٦٥ عاد نفس المخرج ليعرضها على مسارح باريس . فى هذه المرة تصبح أوروبا، وليست إسبانيا، صاحبة رأى القائل بأن ذلك العمل الذى كتبه ثيريانتس ما زال ينبض بالحياة والقوة والمغزى ، وفى عام ١٩٦٦ قام ناروس بعرضها على مسارح مدريد .

إن الحيوية التى تتمتع بها لانومانثيا ترجع أساسا إلى الألم الإنسانى الذى تعج به ، هذه الشخصيات التى تتحرك على صفحاتها ينظر إليها فى الإطار الإنسانى، لا يهم فى أى زمن ولا تحت أية ظروف وأيديولوجيات كل شعب من الشعوب، وكل إنسان يمكنه أن يتماهى معها.

هناك ثلاثة من كبار الكتاب الأوروبيين الذين امتدحوا ذلك العمل الثريانتينى هم: شوبنهاور وشليجيل وجوته. أصبح هذا العمل ينظر إليه من خلال معايير جمالية محضه ، خاصة بعصر الرومانسية، على أنه من الأعمال التى حازت قيمة كبيرة تضارع قيمة: الفُرس Los persas والسبعة ضد طيبة Los siete Contra Tebas لإسكيلو Esquilo .

أما المحتوى الكائن بين أركان هيكلها الدرامى فهو كما يلى: منذ سنوات عديدة والحصار مضروب حول نومانثيا من قبل القوات الرومانية ، وها هم جنود القائد إسبيسيون بعد أن ضعفت فضائلهم العسكرية نظرا للفراغ والمتع، لم يعد فى مقدورهم القضاء على أهالى نومانثيا، وعليه قرر القائد الرومانى الكبير ، بعد أن عمل على رفع معنويات جنوده، أن يقضى على المحاصرين ، مما جعله يشدد الحصار أكثر فأكثر.

يرسل أهالي نومانثيا موفدين للتباحث حول الهدنة وما إن رُفض ذلك الطرح حتى هرعوا إلى القتال - كان موقفهم في غاية الحرج، فقد أتت كل التنبؤات ضدهم، وقبل أن يسلموا أنفسهم، بعد أن وصلوا إلى حد غير مأمول ، يقررون الانتحار الجماعي ملقين بأنفسهم جميعا وأمتعتهم وسط لهيب نار مستعرة، وحين دخل الرومان المدينة وما وجدوا فيها غير كومة من الأنقاض والرماد وقد نجا منهم أخيرا طفل صغير إلا أنه ألقى بنفسه هو الآخر من أعلى قمة البرج أمام ذهول الأعداء.

يأتى العمل موزعا إلى أربعة فصول: فى الفصل الأول يقدم لنا الجنرال العدو ، تتم كلماته عن نبلة وحنكة عسكرية ومعرفة بالحرب والقيم، ومنذ البداية نلاحظ إصرارا من قبل ثيربانثس على ألا يقدم البطل فى صورة سلبية؛ إذ بإحاطته له بالعظمة والهيبة . يمجّد مقاومة أهالي نومانثيا ويحافظ بذلك على المستوى العالى للتراجيديا، والتي تمنع عظمتها وجود عناصر فقيرة وغير نبيلة، وعلى جانب آخر، ففي الواقع التاريخي لثيربانثس فى أوج مجد إسبانيا كانت الجيوش والجنرالات الإسبانية هي التي تقوم بدور الضاربين للحصار<sup>(٤٢)</sup>. أما الرومان فى مأساة لانومانثيا فلم يكن بمقدورهم أن يكونوا أقل عظمة من إسبان أوروبا القرن السادس عشر، ويلي هذا المشهد مشروع السفارة التي قام بها مبعوثون نومانثيون قوبلت سفارتهم بالرفض . فى المشهد الثالث يتسع المجال لإدخال شخصيتين عظيمتين: إسبانيا ونهر الدويرة، وها هو القدر قد حكم على نومانثيا بالدمار، ولكن إسبانيا فى انتظار أيام مجيدة، أيام سوف تعلو فيها فوق كل الأمم أمام دهشة العالم أجمع، أما النصر الذي حققه الرومان فهو أمر مؤقت وعابر، لأن الشعب الذي منى بالهزيمة فى الوقت الراهن قد اختير للعمل على إنجاح قضية مقدسة والدفاع عن المثل العليا، أما نبوءة الدويرو، التي تعد من خلال وجهة نظر الكاتب والمتفرج مجرد نبوءة عن الماضى ، تلعب دورين دراميين: بالنسبة للمتفرج هي بمثابة التمجيد لحاضره التاريخي، أما بالنسبة لحدث التراجيديا فإنها تعطى للحدث التاريخي معنى فى غاية الأهمية. بداية من الفصل الثانى وحتى نهاية العمل نجد الحدث يتركز داخل أسوار نومانثيا، وعبر مشاهد سريعة يعرض علينا ثيربانثس كل أنواع الهول الناجمة عن الحرب مصورة فى الحياة اليومية لمجموعة من الشخصيات، هم أنفسهم الذين يجعلوننا ندلف إلى قلب مأساة أولئك المحاصرين : الحبيبان ، الأم وابنها، النساء، الحكام، القساوسة ، يجعلوننا نعيش ، من زوايا متعددة، أهوال الحرب وكوارثها والإنسانية أيضا، والمرضى ، إذا ما كانت الحرب قد قدمت إلينا فى الفصل الأول من

زاويتها العظيمة والمجيدة، فالآن نراها فى وجهها اللا إنسانى والقاسى، وما هى البطولة الجماعية للقرية وأهلها، الذين يلقون بأنفسهم إلى النار، تأخذ كل عظمتها التراجيدية، وذلك لأن ثيربانتس قد عرف كيف جعلنا على اتصال من خلال هذه المشاهد السريعة بالدراما الفردية لحفنة من النومانثيين، بعد أن تجذّر كل منهم داخل أحاسيسه الفردية . من بين كل هذه المشاهد يبرز أمامنا مشهد يمزق القلب، ألا وهو مشهد الأم مع وليدها الذى تحمله فوق ذراعيها يكاد يقتله العطش:

الأم : ماذا ترضع، يا مخلوقى الحزين؟

أما تشعر مع حزنى،

أنك تُخرج من صدرى النحيل،

بدل اللبن، دما خالصا؟

انزع اللحم إربا إربا

وحاول أن تملأ بطنك

فذراعى النحيلان، المتعبان

لم يعودا يقويان على حملك.

هكذا نجد ثيربانتس ، بفن خارق ، يحمل على خشبة المسرح لوحة فائقة للحرب ، للموت والجوع، صالح لكل زمان ولكل الإنسانية، ويدخل فيه أيضا مسحة خالصة من الحب.

ومع ذلك فهناك بعض الملاحظات التى أبداهما النقاد على المأساة، بمقدورنا أن نلخصها فى النقاط التالية :

١- تدخل الشخصيات الرمزية يعمل على تدمير الاحتمالية الدرامية .

٢- يأتى موضوع المأساة مناسبا أكثر للملحمة منه إلى المسرح .

٣- غياب الحدث الرئيسى والإفراط فى الحكايات الاستطراذية.

ليس هذا هو المكان المناسب لنقد مفصل لهذه الآراء النقدية، بمقدورنا فقط أن نرد عليها ، جميعها تشترك فى عيب واحد هو أنها: تقوم جميعها على فهم محدود للمسرح ،



ومن خلال هذا المفهوم سيصبح غير مقبول، أيضا، معظم مسرح أرتولد بريخت، أو ، على سبيل المثال، أعمال مثل : حالة الحصار El estado de sitio لألبرت كامو، أو السبعة ضد طيبة Los siete contra Tebas لإسكيلو. فى لانومانثيا لا يقوم الأشخاص الرمزيون أو الخياليون بتدمير الاحتمالية الدرامية لأنهم على النقيض من الشخصيات الأسطورية- الرمزية الموجودة فى الرجل الفاضح El Infamador لخوان دى لاكويبا لا يتدخلون فى تطور الدراما على نفس مستوى الشخصيات الأخرى فيعدلون فيها، وإنما يبقون أنفسهم فوق «العالم التاريخي» للرومان وأهالى نومانثيا باعتبارهم قوى خارقة وهامة لها مهمة رمزية . فى بنية لانومانثيا يعد أساسيا جدا ذلك التفوق الوضعي للمستويات الدرامية . هناك فقط مفهوم واقعي بالتحديد عما هو درامى بإمكانه أن يحكم بغير الاحتمالية على تدخل الشخصيات الرمزية فى المأساة الثريانتينية ، وفيما يتعلق بالنقطة الثانية، فإنها تخلو من أى معنى، حيث إن المهم لا يتعلق بكون الموضوع خاصا بالمحمة، وإنما يتعلق بما إذا كان المؤلف قد حول هذا الموضوع إلى دراما، إلى حدث مسرحى أم لا، كل كتاب الدراما الكبار قد خلقوا مسرحا من موضوعات حماسية روائية أو تاريخية ، لنوجه ناظرينا إلى لوبي دى بيجا أو شكسبير. إن ثيربانتس فى لانومانثيا قد نقل الموضوع إلى ساحة درامية ، وبهذا تمكن من بناء عمل درامى . فى لانومانثيا يأتى الموضوع فى صورة درامية، وأخيرا ، فإن ما أطلق عليه النقد الأحداث الاستطردية فما هى بذلك، وإنما هى بالضبط تمثل الحدث الرئيسى للمأساة التى يعانى منها أهالى نومانثيا . حدث درامى مرئى من قبل ثيربانتس من الزاوية الدرامية من خلال وجهات نظر عديدة، وذلك بغرض أن يتمكن المتفرج من رؤية - وهذا هو المسرح الخالص- ما يحدث لأهالى نومانثيا المحبوسين وراء الأسوار وبين ساحات المدينة ، ورؤية النوعية الإنسانية لبطولتهم الجماعية والمحسوسة .

وإذا ما كانت لانومانثيا تفوق مأسى كتاب الدراما من أبناء جيلها، فإنها بالإضافة إلى ذلك تفوقها فى عاطفتها الإنسانية ذات الطابع العالمى، وفى اعتدال الكلمة ووحدة الفكر والشعور لقد أصاب ثيربانتس فى عدم سقوطه فى الإغرائين الكبيرين اللذين وقع فيهما كبار كتاب المأساة من أبناء جيله: الكلمة الإنشادية الخطابية ، واللا تقارب بين الأخلاق والحدث الدرامى المأساوى .

## الأعمال الكوميدية Las comedias :

يمثل عمله معاهدة العاصمة الجزائرية El trato de Argel، والذي ينتمى إلى المرحلة الأولى من كتابات ثيربانتس، كما تقول لنا إحدى الشخصيات في نهاية الكوميديا "صورة طبق الأصل من حياة العاصمة الجزائرية والمعاملة السيئة". كعمل مسرحي يأتي في مجموعة من مشاهد حياة الأسر، يقوم ببطولتها عدد من الأشخاص تنطوي مهمتهم على تقديم بعض الجوانب الأساسية من حياة الأسر، يشتمل العمل على دسيستين يربطان بين الشخصيات، ويعملان على تطور الحدث، وأقل أهمية من المواقف التي تجسد الشخصيات يعرض العمل سلسلة من المشاكل السياسية والوطنية، والدينية التي تحظى بأهمية كامنة في محتواها الأيديولوجي أكثر من إخراجها الدرامي، إن المتفرج يحضر هنا التقابل بين المسيحية والإسلام غير المتصالحين، وتمجيد بطولة الأسير الإسباني، وآلامه وإغراءاته، وخلصه الأخير من قبل أفراد الثالوث الذين أتوا لإنقاذ الأسرى، ولكن ثيربانتس لم يتمكن من خلق دراما ذات قيمة عالية .

إن موضوع الأسر الذي يحتل مكانة هامة في العمل الروائي الثيربانتيني ، يعود مرة أخرى لمعالجته في ثلاثة من أعماله الكوميدية في المرحلة الثانية: في الشجاع الإسباني El valeroso espanol، الذي يتسم بطابع الرواية أكثر من العمل المسرحي، والذي لم يسهم بشيء جديد في مجال كوميديا «المسلمون والمسيحيون» ، في السلطنة العظيمة La gran sultana، العمل الكوميدي المحكم البناء، والمشتمل على العديد من المواقف الكوميدية وحيث نرى استبدالاً للعالم البطولي باللعبة المسرحية الخالصة التي تصل إلى نهايتها السعيدة عبر عبقرية وخيال ثيربانتس، وفي حمامات العاصمة الجزائرية Los banos de Argel إعادة التحرير الحرة أو إعادة الكتابة الموسعة بقيمة درامية أعلى في هذه المرة لمعاهدة العاصمة الجزائرية El trato de Argel، إن الأيديولوجية المسيحية والوطنية التي ظهرت في هذا العمل على أكتاف الحوار تتحول إلى حدث هنا، في هذه المرة نرى أن الشهادة التي يريد ثيربانتس أن يؤديها شهادة شيء معيش وملمس ، نفس الشهادة التي أدت به قبل ذلك بسنوات إلى إبداع «معاهدة الجزائر» قد وجدت الشكل الدرامي المناسب. إن دراما المأسورين لا تحظى بأهمية بسبب النية التي تدعمها ، وإنما بسبب أحداثها، والشخصيات المتورطة فيها، وهكذا نجد أن ثيربانتس قد تمكن من إحداث موازنة بين نظريته المسرحية والقوانين الداخلية

«الكوميديا الجديدة»، فأدمج بذلك العناية في خلق الطبائع الأخلاقية للشخص مع ديناميكية الحدث ، وأمكنه تناوب المشاهد المتساوية مع الأخرى الكوميدية.

ومن أفضل الأعمال التي كتبها ثيربانتس في هذه الفترة الثانية عملان هما:  
الحقير المحظوظ El rufián dichoso، وبدرو دي أورديمالاس Pedro de Urdemalas .

أما الحقير المحظوظ فهي عبارة عن نوع من «كوميديا القديسين» Comedia de santos، يأتي حدثها مبنيًا حول شخصية مركزية كريستوبل دي لوجو، والذي في رده أصبح يمثل المركز الحيوي للعالم الدرامي للكوميديا ، في الفصل الأول نرى البطل مدرجا في عالم غريب ويأس من عوالم الصعلة، حيث تمكن من أن يصبح مشهورا ومحترما بفعل شجاعته وجراته، إلا أن كريستوبل دي لوجو لا يشعر بسعادة من جراء تواجده داخل حدود هذا العالم، والذي لا يفي بتطلعاته، ولكونه أصبح في حماية قاضي التحقيقات نيو دي ساندوبال، لم يتمكن ممثلوا العدالة من إلقاء القبض عليه احتراماً للرجل الذي يحميه، وهو الوضع الذي لم يستطع لوجو قبوله، حيث إنه يتطلع لأن يكون محترما لشخصه هو ومحبوبا بأعماله، وبالنسبة للمغامرات العديدة التي نراه متورطا فيها لا تكفي لإرضاء تطلعاته، وهنا يأخذ لوجو قراراً بتحديد مصيره بناء على نتيجة لعب الأوراق، فيحلف بالله أنه إذا ما خسر، فسوف يتحول إلى قاطع طريق، ولكنه يكسب كما لم يكسب من قبل، وحينئذ منفردا يعيش، كخبرة داخلية ، اللحظة الحاسمة في حياته ، ألا وهي حرية اختيار مصيره الذي عاشه كتحدٍ لقوى الشر:

وحيدا أبقى ، وبى رغبة  
فى أن أحاسب نفسى منفردا،  
رغم الأمواج الحائلة  
التي أخاف أن تجرفنى فأغرق،  
لقد قررت إذا ما خسرت اليوم،  
فسأتحول إلى قاطع طريق:  
خطأ واضح وبين  
لوهم أعمى.



جنون وجسارة  
يمثلان أسوأ ما تطرق إليه التفكير،  
فما أجبر قط  
قرار سيئ على الالتزام بنتيجته،  
لكن أددع لهذا  
لأنى فعلت سوءاً  
حيث أرى ما بى من رغبة  
تطمح لما تبقى؟  
لا ، بالطبع. حين أعلم  
أن اجتماع النقيضين  
يشفى شفاء عادياً،  
ولهذا فسوف أتخذ قراراً مناقضاً،  
وهكذا سوف أقرر  
أن أكون رجلاً متديناً..  
أيها الشياطين، بكل الوسائل أتحداكم جميعاً،  
وأعلن ثقتى فى ربى الكريم  
التي ستحملنى إلى هزيمتكم جميعاً.

هذه المقدرة العبقريّة فى الانتقال من طرف إلى آخر، والتي يصعب فهمها كثيراً  
من الناحية الإنسانية ، تشكل نواة الشخصية لدى جزء كبير من أبطال المسرح  
الإسباني فى العصر الذهبى.

فى الفصل الثانى الذى تدور أحداثه فى المكسيك يظهر لنا لوجو، بعد أن تحول  
إلى الراهب كريستوبل دى لاکروث ، فى صراع مع قوى الشر، التي أعلن تحديه لها،  
وهنا نرى أن ضمير الكاتب ثيربانتس الموزع بين ولائه لنظريته المسرحية وقبول  
الحريات الجديدة، يلزمه فى مطلع الفصل الثانى بتبرير هذا التغيير الفجائى لمكان

الحدث، وعلى هذه الأسئلة التي تصدر عن لاكوريوسيداس، والتي تريد معرفة السبب الذي من أجله تم هذا التغيير، تجيب من بين أشياء أخرى، الكوميديا :

الأيام تبدل الأشياء  
وتكمل الفنون (...)   
وها أنا أمثل آلاف الأشياء،  
لا قولاً، كما حدث من قبل،  
وإنما فعلاً، وهكذا يصبح ضروريا  
مثل ذلك التغيير في الأمكنة؛  
بما أن الأحداث تقع  
في أماكن متعددة،  
فعلى أن أذهب إلى حيث تقع  
معذرة للحماقة (...)   
إن الأفكار سريعة الحركة:  
فبالإمكان أن تصحبني  
معه إلى حيث أرى  
دون أن أضل أو أمل،  
وها أنا أجمع بين المكسيك وأشبيلية  
في لحظة.  
فوصلت بذلك بين الجزء الأول والثاني والثالث أيضا:  
الأول عن حياته الحرة،  
والثاني عن حياته الخطرة والنشطة،  
والثالث عن موته المقدس  
ومعجزاته الكبرى.

وأكثر المشاهد تأثيرا فى هذه الدراما حيث تطل من جديد، مثلما حدث فى لانومانثيا، عظمة ثيرباننتس ككاتب درامى، هو ذلك الذى ينتهى به الفصل الثانى، وهما هو كريستوبيل يصارع من أجل إنقاذ روح دونيا أنا دى تربينييو التى، وهى على أبواب الموت، تدافع التوبة، فتشعر بتخلى الله عنها، الذى لا تعتقد فى رحمته، وهى فى هذه الحالة من اليأس من الخلاص، غير المتأثرة بشيء من العقلانية، يقدم الراهب كريستوبيل كل ما يمكنه من عمل مقابل خطايا دونيا أنا :

أيتها السماء اسمعى:  
أنا، الراهب كريستوبيل دى لاکروث،  
رجل الدين القبيح والراهب  
فى سلك البطريارك السعيد  
القديس دومينجو، أقول هكذا:  
إننى أقدم إلى روح السيدة أنا دى تربينييو،  
الحاضرة هنا، عن طيب خاطر  
كل الأعمال الطيبة التى كسبتها يداى  
من إحسان وعطف منذ أن  
هجرت طريق الموت  
وسرت على طريق الحياة، أقدم إليها  
كل صيامى، ودموعى وآلامى  
والقدر المقدس لكل  
ما أدبت من صلوات، وهكذا أقدم إليها  
كل عباداتى وأمانى  
التي أرتنى ربى دائما هدفا لها،  
وفى المقابل أحمل أنا خطاياها  
مهما كبرت، وألتزم



أن أحاسب عليها فى المحكمة  
العليا والخالدة للإله الخالد،  
وأن أدفع كل عقوبة  
استوجبتها خطاياها كلها.  
وهذا الاتفاق مشروط  
بأن تقدم من جانبها أولا  
اعترافها وتوبتها.

هنا تقبل دونيا أنا ثم تموت فى سلام. فى اللحظة المحددة لموتها نجد وجه الراهب  
كريستويل قد غطى تماما بآثار البرص، وهى العلامة المرئية الدالة على أن السماء قد  
قبلت عرضه.

أما الفصل الثالث فيقدم إلينا الراهب كريستويل فى صراعه ضد الشيطان حتى  
اللحظة الأخيرة، موته يمثل انتصاره . يختفى البرص بإعجاز من جسد القديس، الذى  
يتلقى التكريم من أعلى سلطة مدنية.

فى بدرو دى أورديمالاس Pedro de Urdemalas، يحول ثيربانتس أحد الأبطال  
الدراميين الغنى بإنسانيته، إلى شخصية فلكورية شعبية ، شخصية ماهرة غبية، قادرة  
على التلون بأشكال عديدة ، يجعل منها ثيربانتس الشخصية الكوميديّة الفطرية ، تكمن  
طبيعتها فى تجسيد أسطورة بروتيو Proteo، دائما ما يتغير فى ظاهره، إلا أنه يأتى  
متماثلا فى أصله وجوهره، ينتقل بدرو دى أورديمالاس من حال إلى حال، من موقف  
إلى آخر، ممثلا بإتقان كبير كل أنواره، عالمه هو عالم الخيال المفتوح أمام كل  
الاحتمالات. يقود ثيربانتس بطله ومعه المشاهد من كوميديا العالم إلى عالم الكوميديا،  
تاركاً إيّانا مثل مسرح العجائب El retablo de las maravillas فى حيرة بالنسبة  
للحدود الفاصلة بين العالم الواقعي والعالم الخيالي، فرسان على هذا الحد الذى يفصل  
ويجمع بين الحياة والفن، حيث نجد كل شيء حقيقة وكل شيء كذبا، وحين تنزل  
الستارة نرى أنفسنا مجبرين على أن نتساءل ، كما كتب روبيرماراس: «هل إنتهت  
الكوميديا أم أن الأمر... أن الأمر لم يكن سوى حلم وسيعود كل شيء ليبدأ من  
جديد»<sup>(٤٢)</sup>.

## مسرحيات هزلية من فصل واحد Los entremeses :

من بين الأعمال الهزلية المكونة من فصل واحد والتي بلغت الثمانية ونشرت على يد ثيريانتس عام ١٦٥١، يبرز عملان خطت سطورهما شعرا (الحقير الأرملة El rufian viudo، واختيار عمداء داجانثو La eleccion de los alcaldes de Daganzo، وأما الستة الباقية فقد كُتبت نثرا : قاضى الطلاق: El juez de los divorcios، والحارس الأمين: La guarda Cuidadosa، البيتكائيتى المتصنع: El vizcaino fingido، مسرح العجائب El re-tablo de las maravillas، كهف سالامانكا La Cueva de Salamanca؛ والعجوز الغيور El viejo celoso؛ نسبت إليه خمسة أعمال أخرى دون أن تكون الأدلة التي سيقى لتبرير هذا النسب مقنعة فى قليل أو كثير.

فى يد ثيريانتس أصبحت هذه الأعمال الصغيرة أو المسرحيات الكوميدية التى استخدمت من أجل التسلية بين فصول الأعمال الكوميدية الكبيرة والتى بتسليتها للجمهور حالت بينه وبين الملل والضجر وعدم الصبر أثناء توقف عملية التمثيل، جاعلة إياه فى استعداد تام للخيال الكوميدى فى حالة من النبل الأدبى، فتحوّلت بهذا إلى أعمال فنية، وتأتى الكوميديا المباشرة والأولية للمسرحيات الهزلية متوفرة نظرا للفكاهة التى يتمتع بها ثيريانتس، وتكتسب هنا معنى وقوة فى المضمون كانت تخلو منهما، إن الوعى الرصين عند ثيريانتس وخبرته عن الواقع والإنسان حين تصب على شخصيات المسرحيات الهزلية، تضى على أقنعتها مسحة إنسانية وتحولها إلى مخلوقات درامية ذات تعقيد أكبر، تتخلى شخصيات المسرحيات الهزلية التى كتبها ثيريانتس عن كونها أنماطا مسرحية ثابتة، لتتحول إلى أشخاص كوميدية تثير فى المشاهد هذه الضحكة الفكرية التأملية التى تتجاوز البهجة المحضة؛ وذلك لأن ما يثار فيه تمتد جذوره فى مناطق أكثر عمقا فى النفس، هكذا أطلق روبيرماراس على هذه المسرحيات الهزلية التى كتبها ثيريانتس عنوان المسرح الحر؛ لأن مؤلفه يهرب من كل قصد فى البناء السياسى والدينى والأخلاقى، ليخلق مواقف درامية يظل منشأها وتطورها وحل عقدها على هامش القواعد "الرسمية" التى يجب أن تحكم السلوك العام والخاص للأفراد، وخلف الكلمة والحدث الصادرين من هؤلاء المخلوقات الدرامية نجد نظاما متكاملا من الإشارات والمرجعيات التى تشير إلى مضامين الواقع الاجتماعى اليومى، وهكذا تُظهر لنا عبقرية ثيريانتس، كما بدا، فى أفضل اللحظات الدرامية، اللعبة الديالكتية للمظهر والجوهر.

وفى اختيار عمداء داجانثو يقدم لنا محكمة مرتجلة تعتمد إلى اختيار عمدة وأربعة مرشحين لنفس هذا المنصب، والأهلية التى يتمتع بها ثلاثة من المرشحين، حسب ما يدعونه لأنفسهم، لا علاقة لها من قريب أو بعيد بالوظيفة التى يتطلعون إليها: أوميوس Humillos، يفتخر بكونه لا يعرف القراءة لأنها أمر يأخذ "بالناس إلى المجرمة" (مجرمة محاكم التفتيش)، ولكنه مسيحى الأصل يجيد الحرث، ووشم العجول بالنار واستخدام الأقواس، وببيروكال Berrocal رجل سكير خارق للعادة ، أما بدرو رانا Pedro Rana، فيقترح برنامجا عادلا ومناسبا، ولكنه لا يتخطى الجانب النظرى، الذى من المحال تطبيقه، يظهر عازفو الموسيقى ويطوى النسيان موضوع الانتخاب حيث يصل خادم الكنيسة ليلقى باللوم على المنتخبين والمرشحين ، يطير الجميع بسبب دخوله إلى أرض خارجة عن مجال وظيفته الكنسية- وتم تأجيل الانتخاب حتى اليوم القالى.

الحارس الأمين La guarda cuidadosa تأتى بعالمين وظيفيين متناقضين باعتبارهما متنافسين على حب خادمة صغيرة، يتمثلان فى شخصيتين هما: الجندى وخادم الكنيسة، رجل السلاح ورجل الكنيسة نمطان متوفران على ساحات الأعمال الهزلية المكونة من فصل واحد على مدى تراث وتقليد طويلين، يديهما ثيرباننتس مضيفا على ملامحهما الشخصية مسحة إنسانية، وتختار الفتاة البريئة رجل الكنيسة زوجا لها، مؤكدة بهذا أولية الثروة على الكينونة الشخصية.

فى قاضى الطلاق El juez de los divorcios تعرض أمام القاضى قضية لثلاثة أزواج يطلبون الطلاق لأسباب مختلفة، كل زوجين من هذه الحالات الثلاث يعيشان الحياة الزوجية كما لو كانت جحيما، ويحكم القاضى بأن يعيش كل طرف وسط هذا الجحيم بحجة "أن التعايش الردىء ، أفضل بكثير من الطلاق.

فى كهف سالامانكا En la cueva de Salamanca ، يقدم لنا ثيرباننتس الزوج الديوث والسعيد فى نفس الوقت، والذى يحضر المشاهد عالم الخداع الذى يعيش فيه بسعادة غامرة بعد أن يتحرر لفترة من الزمن من إطار القانون الأخلاقى.

فى العجوز الغيور El viejo celoso ، يعالج من الناحية الدرامية ذلك الموضوع الذى عالجه فى إحدى قصصه المثالية ، غيور إكستريما بورا El celoso extremo؛ كانييثاريس، عجوز تزوج بامرأة شابة، تسيطر عليه عاطفة الغيرة التى يشعر بها فى صورة وحشية، وزوجته التى تعيش رهينة محبسها الذى لا ينفك، وتلعن زوجها واللحظة التى تزوجت فيها، تعتمد إلى خيانتته فى أول فرصة تتاح لها، وهذا المشهد الذى يروى



قصة هذا الخداع يعد من أبشع ما فى المسرح الأسباني، فيربانتس يعلن غيظه وحنقه على شخصيته، يحضر المشاهد مشهد الخيانة الزوجية ويستمع إلى الحوار الدائر بين الزوجة المحبوسة وعشيقتها والزوج على جانب من الباب ، الذى لا يشك شيئاً، وتكاد تأكل الغيرة قلبه، وهنا تصل السخرية أعلى حدود القسوة حين تتدخل كريستينا ابنة أخت الزوجة وشريكها فى الجريمة، ومن خلال ربودها نلاحظ غيبة كلية للشعور الأخلاقى عند الشخصية.

من بين أعمال هذا الجنس الألبى يبرز مسرح العجائب El retablo de Las moravil las يصل شانفايا وشيرينوس إلى إحدى القرى لا ندرى ما اسمها ، ولكننا نتكهن بأنها ترمز إلى إسبانيا المعاصرة التى عاشها ثيربانتس ، وفيها ، بتنوع بسيط للمناظر فى الظاهر لا فى الجوهر، نراها إسبانيا المعاصرة لأى زمن من الأزمان، ثم يقيمون مسرحهم الذى يحتوى على عجائب يعلن عنها شانفايا: «نظرا للأشياء العجيبة التى تعرض فيه، أسميناه مسرح العجائب ، الذى ألفه وأرسى دعائمه العالم طونطينيلو ، تحت هذه المتوازيات والاتجاهات والنجوم والكواكب ، بنفس الموضوعات والشخص والملاحظات حيث لا يمكن لأحد أن يرى الأشياء التى تعرض فيه، أن يصبح ذلك من المشاهد يهوديا منتصرا، أو غير منحدر من ظهري أبوين مرتبطين برباط شرعى مقدس، ومن يجد نفسه وقد أصابته عدوى هذين المرضين الشائعين ، فليصرف عن رؤية أشياء لم تشاهد أو تسمع قط على مسرحي».

وهنا تبدأ لعبة الولع المسرحي، فكل مشاهد نون أن يرى شيئاً أمامه، يتصنع أنه يشاهد كل شيء حتى تلصق به تهمة اليهودى المنتصر أو الابن غير الشرعى، والمشاهد الذى يوجد فى خضم العرض، يضحك من الكوميديا المعروضة التى يمثلها مشاهدو المسرح، الكوميديا التى تمحى فيها حدود الواقع والخيال، ولكننا لا نضحك من دورهم كمشاهدين، وإنما من المبادئ الاجتماعية التى تجبرهم على لعب هذا الدور، وحينما يدخل من الخارج واحد من الشخصيات الخارجية ، الميليشيا، جاء يطلب مأوى لجنوده، يظنه العمدة شخصية من شخصيات المسرح، شخصية خيالية أرسلها طونطينيلو، وفقاً لملاحظة تشيرينوس: اشهدوا معي أن العمدة يقول إن ما يأمر به جلالته، يأمر به أيضاً الحكيم طونطينيلو» تنتهى المهزلة بمشهد ملء بقعقة السيوف والضربات، وهذه هى اللحظة ، تحديداً ، التى يتحول فيها مشاهد المهزلة إلى مشاهد مسرح العجائب، الذى لا تُرى صالته التى يعرض على خشبتها بين أركان أحد المنازل الريفية ، وإنما هى إسبانيا جمعاء - «إن حسنة المسرح - كما يقول شانفايا- تكمن فى وقته الراهن، أما الغد - أى، أى لحظة يومية حاضرة - فبإمكاننا أن نريها للجمهور» .



## الفصل الثالث

### المسرح القومي فى العصر الذهبى

#### ١ - مقدمة للدراما القومية :

فى هذه الصفحات من التقديم لمسرح القرن السابع عشر سوف نحاول إبراز العناصر الأساسية بقدر كبير من الوضوح والدقة ، الخارجية منها والداخلية على حد سواء، التى يقوم عليها بناء الدراما القومية.

مبدع هذا المسرح الجديد بالمعنى الذى سوف نراه فيما بعد هو كما نعلم علم اليقين لوبى دى بيجا، وحين تأتى فرصة التعرف على أعماله، فلن تكون هناك ضرورة للحديث عن المبادئ التى يقوم عليها فنه الدرامى، حيث إن هذا موضوع سوف يكون هدفا لحديثنا فى الصفحات التالية.

#### ١ - اسم الجنس الأدبى «كوميديا» :

ظاهرة عامة بالنسبة لمسرحنا المكتوب خلال العصر الذهبى أن يجمع تحت عنوان عام هو: الكوميديا، وهكذا يتم الحديث عن الكوميديا، وكذلك عن الأعمال الكوميديا الإسبانية فى الفترة الذهبية، وكذلك فإن الكتاب الدراميين أنفسهم قد استخدموا لفظة الكوميديا لتسمية الأعمال التى لا تحصى من كتاباتهم، على الرغم من أنهم يطلقون عليها فى بعض الأحيان تراجيكوميديا، أو تراجيديا، وبعد ذلك لجأ الكتاب والمؤرخون للأدب إلى استخدام مصطلح «كوميديا» وجمعه بصورة تقليدية تراثية، بنفس الطريقة التى نفهم بها اليوم هذا المصطلح. منذ الآن لا علينا أن ننسى القيمة النوعية للمصطلح وأن نأخذ فى حسابنا أنه كان يعنى بصورة كبيرة العمل المسرحى ذاته، ومن الممكن



أن يظهر مثل هذا التنبيه فى صورة غير مفيدة أو غير ملائمة، أما بالنسبة لى فلا يبدو كذلك؛ لأن بإمكانه أن ينحى بعض المفاهيم والمعانى عن الكوميديا ، خاصة تلك التى لا صلة لها بعالمها، أو تحدد معناها.

وها هو الكاتب الدرامى البلنسى ريكاردو ديل توريا Ricardo del Turia المعاصر والتابع للوبى دى بيجا ينبه فى مؤلفه «الدفاع عن صلاحية الكوميديا الإسبانية» Apologético de los Conedias espanolas (بالنسيا، ١٦١٦) قائلاً: ما من عمل كوميدي من بين كل ما عرض على ساحات المسرح الإشباني ينطبق عليها وصف الكوميديا، وإنما هى تراجيكوميديا<sup>(١)</sup>.

فى هذا الكتاب سوف نعمد إلى استخدام كلمة دراما بمعناها الصحيح (= العمل المسرحى) وكلمة كوميديا من أجل تعريف العمل المسرحى الكوميدي، أى بالمعنى الذى تنطوى عليه اليوم، ومن ثم فلن نلجأ إلى استخدام تعبيرات زائدة قط مثل تعبير «الكوميديا الدرامية»، أو أخرى تنطوى على كثير حماقة مثل «الكوميديا التراجيدية».

## ٢ - موضوعات الكوميديا Temática :

يأتى تنوع موضوعات الدراما القومية ليمثل أحد أكبر خصائصها اتهاماً، فها هم الكتاب يبحثون عن مضامين وموضوعات لأعمالهم فى الساحة الفسيحة لموضوعات الأدب المعاصر، والوسيط أو القديم أو فى الأحداث التاريخية التى واكبت حياتهم. الأدب والحياة، الدين والتاريخ، اللاهوت والفلكلور كلها مصادر يلجأ إليها الكتاب بدرجة واحدة بحثاً عن موضوعات لأعمالهم، هكذا يتحول المسرح إلى عالم كلى حقيقى، إلى قدر موضوعى من الأدب العالمى والحياة الإشبانية، فى هذه الدائرة الدرامية نجد موضوعات مستوحاة من التراث الحماسى فى العصر الوسيط من التاريخ العالمى والإشباني، قديمه وحديثه، وموضوعات تنتمى إلى عصر النهضة: رعوية، موريسكية، فروسية، أسطورية، وموضوعات آتية من الأدب الدينى: موضوعات إنجيلية، كنسية، عقدية، حياة القديسين، وأخرى دينية تقوية، وموضوعات مستنبطة من الحياة المعاصرة: سياسية، دينية، اجتماعية.

والأمر الهام ذو المغزى فى الحقيقة بالنسبة لتاريخ المسرح لا يكمن فى التعدد الموضوعى فى حد ذاته، بل فى شىء آخر ذى معنى راديكالى: التحويل إلى مادة وشكل دراميين لما ليس كذلك، هذه المقدرة العبقريّة على صنع الدراما، والحدث المسرحى،

من كل ما هو روائى، وقصصى، وتاريخى، وشعرى، وفكرى وأيديولوجى، الأملوحة والنصيحة ومختلف الأوجه الحياتية هي ما يشكل البطولة الكبرى للمسرح الإسباني، إن أهمية هذا المسرح بالنسبة للمسرح العالمى لا يجب أن نبحت عنها فى الموضوعات والمضامين والأساطير والشخصيات أو الأساليب الفنية التى انتقلت، على سبيل المثال، إلى المسرح الفرنسى أو الإيطالى، والتى ينتهزها هذان المسرحان ثم ينقلانها وفقا لعبقريتهما المختلفتان، وحتى المتناقضتان، إلى المسارح الإسبانية. ومما يعد أكثر أهمية من هذا التأثير فى المسارح الأوروبية الأخرى، وأكثر أهمية أيضا من خلق شخصيات أسطورية مثل دون خوان أو سيخيسموندو، هو هذا الحدث الرائع الذى يكمن فى تحويل ما ليس بمادة درامية إلى موضوع درامى، هذا هو الإبداع الأسمى للمسرح الإسباني وإسهامه العبقري فى الدراما الغربية. لا يتعلق الأمر، إذن بالتنوع ولا بالقوة ولا حتى بالثراء أو العمق فى الجانب الدرامى، وإنما القضية مصوبة إلى ذات جوهر هذه المرتبة من الروح الإنسانية التى نطلق عليها "الموضوع الدرامى"، التى تكمن فى تحويل الوجود إلى طريقة تفكير، وهكذا نجد أن المسرح الإسباني قد اكتشف، إذا ما سمح لى بهذه المقارنة، الأرض الأمريكية للدراما، فعمل بهذا على توسيع الحقل الدرامى واكتشاف آفاق جديدة وفتح مسارات جديدة لتحويل عالم الإنسان إلى دراما، أو بالأحرى، لتحويل دراما العالم إلى عالم الدراما، حيث إنه، كما كتب هنرى جوهير فى كتابه "المسرح والحياة"<sup>(٢)</sup>، الدراما موجودة على مسرح الحياة قبل أن توجد على خشبة المسارح. هذا النقل للعالم - الكتب والأفكار والأحاسيس أو الحياة اليومية- إلى خشبة المسرح هو ما ينجزه المسرح الإسباني على يد لوبى دى بيجا وأتباعه.

### ٣- الفصول والمشاهد Actos Y escenas :

كان كتاب القرن السادس عشر يقسمون العمل المسرحى إلى خمسة أو أربعة أو ثلاثة فصول، دون أن يصل أى من هذه التقسيمات إلى فرض نفسه بصفة مطلقة، ها نحن نعلم أن ثيربانتس حين يتذكر سنواته الأولى التى خصصت للكتابة المسرحية، قد نسب إلى نفسه، دون وجه حق، أولية تقسيم العمل المسرحى إلى ثلاثة فصول، الذى ظهر فى كوميديا فلوريسينا Comedia Florisea (١٥٥٢) لفرانشيكو دى أبندانو، بل وقبل ذلك فى عمل دينى بعنوان: Auto de Clarindo مجهول المؤلف عام (١٥٢٥). على كل،

فإن ذلك التأكيد الصادر عن ثيريانتس يدلنا على أنه بين ٥٨١ - ١٥٨٣ بدأت فترة ازدهار، بصفة الامتداد، التقسيم الثلاثي الذي تم تعميمه في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر، وحين جاء القرن السابع عشر تمكنت مجموعة من الكتاب على رأسهم لوي دي بيجا من تحويل هذا الأمر إلى قاعدة ثابتة، هذا التقسيم للمادة الدرامية إلى ثلاثة فصول، والذي تبنته الكوميديا بصفة نهائية، هو الذي سيحقق الغلبة فيما بعد في المسرح المعاصر ، بداية من الفترة الرومانسية ، تاركا جانبا ذلك التقسيم الخماسي الذي كان يستخدمه كتاب المسرح الإليزابيثي والفرنسي، وسار على نهجه الكلاسيكيون الجدد خلال القرن الثامن عشر.

والآن حسنا، فهذا التقسيم الثلاثي للدراما القومية الإسبانية لم يأت عرضا ولا راجعا إلى معيار حركي محض، وإنما جاء تبنيه راجعا إلى ضرورة داخلية للشكل الدرامي الجديد ، الذي أصبحت الدسيسة تمثل فيه عنصرا هاما من الدرجة الأولى، وبما أن هذه الدسيسة يتحتم عليها أن تحافظ حتى نهاية العمل على إبقاء الفضول والاهتمام لدى الجمهور في حالة يقظة تامة ، نلاحظ اهتماما خاصا بها وبتطورها، ولهذا فإن تقسيم المادة الدرامية إلى ثلاثة فصول Jornadas يتم ، بالتحديد ، من أجل صالح الدسيسة، حيث يتطور كل فصل نون أن يلجأ الكاتب إلى أن يشير بوضوح إلى تقسيمه إلى مشاهد، قاصرا جهده على الإشارة إلى عمليات الخروج والدخول التي تقوم بها الشخصيات ، كما جرت عليه العادة في جزء كبير من المسرح المعاصر، والانتقال من فصل إلى آخر له أيضا قيمته الدرامية، حيث يمكن استخدامه في تحديد مرور الزمن ، وعادة ما يبدأ الفصل الأول بصورة مفاجئة، أخذا بأيدينا مرة واحدة إلى عالم الحدث، فيأسر بهذا ، منذ بداية المشهد الأول ، انتباهنا، هذه البداية المفاجئة للحدث تعد أمرا متأصلا في «الكوميديا» وترجع إلى رغبة أكيدة ذات اقتصاد درامي، وكل ما هو عرضي ، وبإمكانه أن يتحول إلى ثقل لا فائدة منه، فيؤخر البداية أو الطرح الدرامي- يجد الحذف في انتظاره منذ البداية، هذا الأمر يؤدي إلى نتيجة واضحة: العرض السريع ، منذ البداية ، للحدث الدرامي، هذه الطريقة التي تهدف إلى غرسنا في تربة الحدث، بمجرد أن ترفع الستارة تتمتع ، بدورها ، بخاصية المساهمة ، بقدر قليل ، في الإيقاع الدرامي الذي يميز المسرح الإسباني في القرن السابع عشر.



#### ٤- اللغة واللغة الشعرية : Lenguaje y Versificacion

كان الشعر هو السبيل الطبيعي للتعبير الدرامي، في وقت كان النثر فيه قد استبعد عن الساحة . استخدم الكتاب الأوزان التقليدية التراثية والإيطالية على حد سواء، مع وجود الغلبة للبيت المكون من سبعة مقاطع شعرية . جاءت الأشعار- الإيطالية والتراثية - مكونة من توليفات متعددة من القوافي المكونة للمجموعة البيتية داخل القصيدة ، مع سيادة المجموعات ذات الأربعة أبيات والرومانثي وضرب المقطوعة الشعرية المكونة من عشرة أبيات، أو خمسة أو أحد عشر، أو أربعة عشر، أو ثمانية - هذا التنوع الشعري الثرى في الدراما الإسبانية يأتى خاضعا من قبل لوبى دى بيجا وأتباعه إلى عملية حقيقية من التنظيم والإعداد الدرامي، بحيث يمكن التوفيق بين الأشعار والموقف الذى تعبر عنه ، ويبنى المعيار الذى يتم الاختيار على أساسه بين وزن شعري وآخر على أساس درامى محض، ففي اللغة المستخدمة فى "الكوميديا" نفهم بنفس القدر الجمال الشعري للكلمة وفاعليتها الدرامية، هذا الفرض فى الإطار الآنى للكلمة، للشعر، للدراما يرجع إلى الفرضية التى ، فى الإطار المضمونى، تخلق لنفسها كيانا وجوديا بين الواقع والخيال ، بين الشعر والتاريخ، أو حتى بين الشعر والحياة .

تعد لغة الدراما وشكلها بمثابة المردود السعيد لرغبة درامية- لا لرغبة أدبية بسيطة- تبحث عن إيجاد رابطة تجمع بين النوعية الجمالية للكلمة ومقدرتها على تشكيل صيغة محددة للواقع، لأجل هذا كان لابد من أن يتوافر فى الكاتب - لوبى دى بيجا يعد النموذج فى هذا- مزيج مكون من شخصية الكاتب الدرامى والشاعر، أو ، بالأحرى، فإن هذا التوافر المزجى اللازم بغية فهم خاص للغة الدرامية، والدراما بصفة عامة ، قد جعلت من الصعب الجمع بين الخيال والواقع الذى يمثل القاعدة التى يتمركز عليها المسرح الأسباني فى العصر الذهبى.

ويأتى كل عمل مسرحى مستوعبا ، من خلال وجهة النظر الأسلوبية ، باعتباره قصيدة درامية ، ولغته، الجوهرية والشكلية، هى ، من أجل إحداث التوازن فيه، لغة الشعر الدرامى، لا تلك التى كانت تعرف منذ قليل باللغة المسرحية، والتى تمت الإشارة فيها بصورة فظة، بسبب خطأ منظورى يناقش جوهر الكلمة الدرامية ذاته، إلى البعد الشعري لهذه الكلمة . إن ما يمنح القيمة النوعية للغة - وهذا هو ما يعد بمثابة جذرها العميق-

التي كتبها مؤلفو الدراما ، ليس فقط استخدام الشعر، على الرغم من أن هذا، باعتباره عربية اتصال درامية ، يحمل في ذاته مقدرة هائلة على الفرضية ذات الدلالة والاقتصاد التعبيري، وإنما الروح التي تقرر اختيار الشعر باعتباره قاطرة الاتصال، الروح التي تحظى بميزة أساسية هي الحماس الجمعي، والميل إلى أن يجمع في عالم واحد فقط- عالم الدراما- الخيال الشعري والخيال التاريخي للواقع المعيش، وحين نحضر كمشاهدين عرضاً مسرحياً لأحد الأعمال من مسرحنا الكلاسيكي نشعر بأن لغته موجهة إلى حواسنا الخمس، لخيالنا وفكرنا، وهكذا حين يصبح الأمر متعلقاً بالشعور الوجداني، الخيال والذكاء، نكتشف أن هذا الانسجام بين الصوت والحواس هو الذي يكون جوهر هذه الكلمة ذاته، التي هي في الواقع لغة الشعر الدرامي . مما لا شك فيه- على الأقل بالنسبة لي - أن أحد عوامل النجاح الشعبي للمسرح الإسباني في العصر الذهبي ، الذي تمكن من أن يحمل إلى «أماكن العرض» جمهوراً متجانساً من الناحية الأيديولوجية، إلا أنه متنافر من ناحية التربية الأدبية والفنية - يتمثل في لغة الكوميديا التي تتمتع بقدرتها على التسلية.

## ٥- الوحدات الدرامية : الحدث والزمان والمكان :

Unidades dramáticas: acción, tiempo, lugar

تتمثل الوحدات الدرامية الفريدة في وحدة الحدث، وهذه هي التي أشار إليها أرسطو باعتبارها أهم الوحدات في كتابه «فن الشعر»، أما الوحدتين الأخريتين : وحدة الزمان ووحدة المكان ، فلا علاقة لهما بمجال الدراما ، ويمثلون أمراً صناعياً بمقارنتهما مع وحدة الحدث، لدرجة أن تشكلاً معها الثلاثية الشهيرة التي أثارت مجادلات كثيرة على مدى القرنين السادس عشر والسابع عشر، كانت اختراعاً تقدم به المنظرون الإيطاليون في عصر النهضة. في عام ١٥٤٣ ذكر جيرالدو ثينتيو وحدة الزمن، المحددة من قبل سيجنى Segni (١٥٤٩) بأربع وعشرين ساعة، في عام ١٥٥٠ ذكر ماجي Magi وحدة المكان، وفي عام ١٥٧٠ قام كاستيلبيرتو حين جمع الوحدات الثلاث ، باقتراحها، من الناحية النظرية، كقواعد لا تدرك داخل العمل المسرحي، بالنسبة لكتاب الدراما الإسباني في القرن السادس عشر لم تكن قد جرت العادة عندهم على التمسك بهذه الوحدة في الناحية العملية، أما كتاب القرن السابع عشر فقد رفضوا نظرياً وعملياً التقيد بوحدة المكان والزمان، واحترموا بصفة دائمة من الناحية النظرية،

وشبه دائمة من الناحية العملية، وحدة الحدث، وهنا نجد أن الإسبان قد أعلنوا اعتراضهم على التنظير الإيطالي المصطنع والقائم على مفهوم صارم للإبداع الدرامي، فأنشأوا نظريتهم «الطبيعية» التي تقوم على المفهوم الأساسي «الكوميديا الجديدة وحرية الإبداع» الفني، فبالنسبة لهم أصبح من المهم أن تبنى الأعمال الدرامية بالاتفاق مع القوانين الطبيعية أكثر من بنائها على تلك القوانين والقواعد المصطنعة، ففي الطبيعة والواقع نجد الأحداث حتى تصل إلى كمالها وتماها لا تتطلب أربعاً وعشرين ساعة فقط، و مكاناً واحداً، ولكن لكل منها زمانه ومكانه، إن حدث الدراما حين يتخلى عما يزعم من وحدتي الزمان والمكان يتبنى طواعية البنية المكانية - الزمانية للحياة الإنسانية، والآن حسناً، كيف يمكن أن تتشكل هذه البنية من الناحية الدرامية؟ إذ إن المهم في تاريخ مسرح ما لا يكمن فحسب في أن ندرك أنه في «الكوميديا» يتم التخلي عن وحدتي الزمان والمكان واتخاذ شيوعية وتنوع الأزمنة والأمكنة، وإنما شرح، أو على الأقل محاولة شرح، كيفية حدوث ذلك داخل عالم الدراما، وإلام يرجع، في الحالة التي أمامنا يقوم الكاتب الدرامي - لوبي أو تيرسو وكالديرون أو موريتو - بتطوير الحدث عن طريق المستويات أو المشاهد المتعاقبة، يخضع كل واحد منها لوحدة المكانية - الزمانية الخاصة، وبديل الوحدة الزمانية والوحدة المكانية، الصالحتين للحدث بأكمله هناك نظام للوحدات المتعددة الزمانية والمكانية، التي تكون اللحظات أو المراحل المتعددة لعملية زمانية، والأمكنة المتعددة لمكان متعدد يعمل تفصيله الدرامي - أي وظيفته بالنسبة للحدث - على رسم صورة البنية المكانية - الزمانية للحياة الإنسانية بشكل لحنى، وبالطبع، ففيما يتعلق بالمكان نجد الكاتب الدرامي يمارس عمله بناء على الاتفاق المزعوم - اتفاق مع الجمهور - الذي يقضى بأن خشبة المسرح لا تمثل مكاناً طبيعياً، وإنما درامياً، أي حركياً، وذلك على خلاف خشبة المسرح الخاصة بالدراما الفرنسية، إن المعالجة الدرامية للمكان في المسرح القومي تأتي قريبة جداً من مثيلتها في مسرح العصور الوسطى أكثر من عصر النهضة، فقط وبدلاً من الواقعية الرمزية الدقيقة للمسرح العصر أوسطى نجد أنفسنا أمام مسرح انطباعي، نظراً لاستبدال تقنية التلاحم والارتباط بتقنية التبعية، ففي الواقع، نجد أن كل «مكان» درامي غير طبيعي يأتي تابعاً لديناميكية الحدث، المدرج فيها والناجم عنها، دون أن يكون هناك في أي لحظة أي معوق لذلك التواصل الحدثي، إن عملية العرض المسرحي في زماننا تستخدم بفاعلية فنية المكان صاحب المستويات المتعددة، هذا إلى جانب اللعب بالأضواء.



ومع هذا فداخل هذه الحرية فى استخدام الزمان والمكان، المبررة دائما بأسباب  
فسيولوجية واجتماعية، يوجد نوع من التنظيم، على سبيل المثال: نجد هناك توصية بأن  
يجرى الحدث فى أقل وقت ممكن<sup>(٣)</sup>.

## ٦- الجوانب المأساوية والكوميديّة Lo trágico y Lo comico :

هناك أسباب دفعت كتاب الدراما فى القرن السابع عشر إلى إلغاء الحدود  
الفاصلة بين الجوانب المأسوية والأخرى الكوميديّة، مثلما فعل فى جانب كبير كتاب  
القرن السادس عشر، جاءت هذه الأسباب كامنة فى نفس مبدأ الحرية الفنية،  
والانشغال بتقليد الطبيعة فى حدث الدراما، هذا الإلغاء للحدود الفاصلة بين ما هو  
تراجيديدى وما هو كوميديدي يعد أمرا مزيج المعنى، فمن الناحية الأدبية يفقد تقسيم  
الأجناس الأدبية إلى شعرية وبلاغية صلاحيته، ولكن هذا التقسيم يرفض ذلك المعنى  
ليس باسم مجموعة من القواعد الفنية، وإنما باسم مفهوم حيوى للحدث الدرامى الذى  
قبل كل شيء يجب أن يكون «محتملا»، والاحتمال هنا بمعنى الولاء للطبيعة<sup>(٤)</sup>، والطبيعة  
تعنى شيئين: الطبيعى باعتباره الجانب المناقض لما هو مصطنع، ولكن أيضا «طبيعة  
الحدث» وما يتعلق بها، ونذكر تباعا بعضا من نصوص أحد نقاد السابع عشر  
جونثاليت دى سالاس كتب فى مؤلفه الأفكار الجديدة عن المأساة القديمة: Nueva idea  
de la tragedia Antigua (مدريد ١٦٣٣) : لابد للروح أن تصبح حرة «حتى يصبح  
بإمكانها أن تغير الفن بارتكازها على قوانين الطبيعة»، هناك ناقد آخر، فرانثيسكو  
دى باريديا كتب يقول: «هناك أحداث بين أناس يخلطون الهدوء بالعاصفة، فى مكان  
واحد، وفى شخص واحد، والحظ يلعب دوره معنا: نحن نمثل مسرحا على نوق هذا  
الحظ، ولا يمكن أن نعتبر هذا الحظ (القدر) شيئا يتمتع بالاحترام والرغبة، إذا لم يقدم  
لنا فى كل لحظة أدلة دامغة على قدرته.

إذن، فالقصيدة التى تعالج مثل هذا الحدث بإخلاص عليها أن تلتزم قوانين الشعر  
الصارمة، هذا ما تفعله أعمالنا الكوميديّة بعناية فائقة (...). يكمن هدف الشعر فى  
التقليد، وبينما تقوم أعمالنا الكوميديّة بالتقليد الملائم، الذى يجعلها تحبو فى أمان، فما  
هناك من فن، لن تكون هناك قوانين تخضع لها الأعناق (...). لماذا لا نرى هناك خلطا  
للأحداث المفرحة مع الأخرى المحزنة، إذا ما كان ذلك فعل السماء؟ أليست الكوميديا  
معالجة فنية لتلك الأعمال؟ إذن، فإذا ما كانت معالجة أو صورة منها، فلا بد أن تكون  
بالطبع هكذا»<sup>(٥)</sup>.

لا يتعلق الأمر فقط بعدم التفريق بين ما هو كوميدي وما هو مأساوي، وإنما بدمج «الدرجات الدرامية» لهذين الجنسيتين، وهو الأمر الذي لا علاقة له بفن الشعر، بل نعم له علاقة بمنظور الفرد للواقع، إذن، قالفن الدرامي يعنى قبل كل شيء وجهة نظر جديدة للواقع، ووجهة النظر الجديدة هذه تتطلب فناً جديداً، إن الهالة الكثيفة التي تغطي الحياة الإنسانية حيث يختلط الهدوء بالعاصفة في مكان واحد وفي الشخص نفسه، تستوعب من طرف واحد، لا باعتبار نوعية المركب، وإنما نوعية المختلط، وما هو ريكاردو ديل توريا Ricardo del Turia يُعرف التراجيكميديا تحديداً بأنها قصيدة مختلطة، حيث يفقد فيها الجانبان الكوميدي والتراجيدي شكلهما، ويكونان مادة ثالثة مختلفة «في مواجهة التركيب الذي يحتفظ فيه كل جزء بذاته التي كان عليها من قبل»، «نوع تغيير أو تبديل»، ثم يقارن المختلط بذلك النتائج الصادر عن الرجل والمرأة، النتائج الثالث الذي يستمد مكوناته من طبيعة الاثنين وبهذه الصورة المكونة للمختلط لا يمكن فصل كل طبيعة عن الأخرى، «في الواقع فإن الدراما الإسبانية في العصر الذهبي أشبه ما تكون «بالمولود الخنثى» (هيرما فروديت)، وذلك لأنها تمثل تعبيراً عن مفهوم قنطورسى للعالم، هذه الدراما الناجمة عن تلك الازدواجية في فهم الحياة الإنسانية ليست بالتالي القصيدة الخالصة (كوميديا أو مأساة)، وإنما القصيدة المختلطة، ولهذا يصبح غير ذي معنى أن نتكلم عن صعوبة أو عدم القدرة على خلق تراجيديا إسبانية، ونبنى ذلك على أساس من الوقائع ذات الطابع النفسى أو الاجتماعى الهامين. لا وجود لمثل هذه الصعوبة أو ذلك العجز، إن كل ما هناك هو "النظرة الشمولية" المختلفة المغايرة لتلك التي تنجم عن التراجيديا، باعتبارها شكلاً درامياً يعبر عنها في اليونان وإنجلترا أو فرنسا. والآن حسناً، فإذا ما خلت الساحة من الأعمال التراجيدية المكتوبة على غرار الأسلوب اليونانى، أو الشكسبيرى أو الراسينى، فليس معنى ذلك أنه لم يكن هناك وجود للتراجيديا في المسرح الإشباني والشكل الدرامي المناسب للفهم الخاص بذلك الجانب التراجيدي، وهذا الطرح لمشكلة جوهر وطابع هذا الشكل الدرامي للتراجيديا في إسبانيا يعد أمراً لا يتناسب مع هذه الصفحات التي أمامنا.

ومجمل القول، فإن الدمج بين ما هو تراجيدي وما هو كوميدي يعنى بعيداً عن كل فن شعري، إحياءاً للواقع الإنسانى، نمطاً نوعياً يهدف إلى أن يقلد في قصيدة مختلطة البنية المختلطة للحياة المعيشة.

## ٧- الشخصيات Los personajes :

ليس هناك من شيء أصعب من الإدلاء برأى ذى قيمة موضوعية حول شخصيات «الكوميديا». إن حساسيتنا المبنية على أساس من تراث أدبى تولى انتباها خاصا لتحلل الخصوصية الداخلية، وتركز اهتمامها على الشخص الداخلى، وتبحث عن التعمق فى إشكالية الشخصية، وتحملنا، تلقائياً، إلى أن نبحث فى شخصيات الدراما عن مكوناتها النفسية وتعيين الطبيعة الإنسانية ومعناها العالمى، والعمق والأهمية التى تشكلها كصفات مميزة. من خلال هذه الفروض المعترف بها ظاهرياً أم لا، ولكنها تعد شيئاً معمولاً به فى الإطار التقويمى لمجموعة من النقاد، نجد أن هذا المسرح لم يتمكن من خلق كبير طبائع، تأتى شخصياته خالية من أية ملامح داخلية، ولا نجد فيه عمقا نفسياً، وتلك الشخصيات لا تجسد قيماً إنسانية عالمية، باستثناء حالة هنا أو هناك، والتى باعتبارها استثناء تمثل تأكيداً للقاعدة، وفى الجانب المقابل، فهناك القليل من المسارح التى قدمت إطاراً ثرياً ومتنوعاً للحياة الإنسانية، وخاصة فيما يتعلق ببريقها الخارجى، بالتناقض والديناميكية والحدث، ومعنى ذلك أن المسرح الإسباني قد عرض الحياة فى صورة تعج بالكثافة والقوة وتحتل فيها النظرة المتعمقة مساحة قليلة. شخصيات هذا المسرح تتحرك - وهذا صحيح، ويشكل مثير للإعجاب - على سطح الحياة الإنسانية، إلا أنهم فى بعض الأحيان النادرة يهبطون إلى الأعماق السحيقة. باختصار: هناك حدث وفير وإظهار قليل للحالات النفسية، مسرح وفير ودراما قليلة، هناك مجموعة أخرى من النقاد، بعد أن وضعت أمام ناظرها الدليل الدامغ على أن المسرح الإسباني لم يكن يريد الدخول فى ساحة المسرح النفسى، بل ظهر كمسرح للحدث، يدرسون الشخصيات وفقاً للنماذج الجمعية التى تتبلور داخلها، هذه الشخصيات تعكس بشكل منهجى تنوعاً كبيراً فى الأفكار، والمعتقدات، والأحاسيس والإرادة الخاصة بمجتمعها المعاصر، ولهذا نراها لما تتمتع به من حيوية فائقة، تبدو خصائصها فى قوة تجاه الخارج معتمدة فى هذا «خارج إطار النفس» على زمرة من الأعمال والأحداث، وعليه، فالشخصيات تمثل ما تفعله وما تقوله، وهذه النفسية التى تنطوى عليها شخصياتهم تقف متوراة فى أعمالهم وما يصدر عنهم من أقوال متوراة، وتبدو لنا فى إطار إشارى تلميحى، ولكن لا يعتمد أحد منهم إلى إبلاغنا بها، كل شخصية تمثل عالماً خاصاً بذاته، على وعى تام بدواخلها، تعرف كيف تتحرك وتعمل، ولماذا تكون



هذه الحركة وذاك العمل، ومع ذلك فهي شخصيات نمطية (البطل والبطلة، الملك والمهرج، الخادم والأب.. إلخ)، وكذلك فهي بهذا الاعتبار تمثل تعبيراً عن موقف حيوي عن أفكار ونماذج تمتد جذورها المشتركة في التوافقية الأيديولوجية التي تدعم وجودها.

كل واحد من تلك الشخصيات تمثل مجموعة من التنويعات المتحركة التي تندرج تحت عباءة نمط شمولي، وعليه، فإن الكاتب الدرامي حيث يخلق شخصياته يرسم فيها - باعتبار أن الدراما التي يكتبها تأتي في صورة رسم حي - ذلك الثراء المتعدد للتجريد الإنساني، تاركاً لنا مهمة استخراج ما هو عالمي في هذه الأشكال المؤلفة عن الحياة اليومية والمستوحاة داخل إبداعه الخالص الذي لا تشوبه شائبة، وأخيراً فنجد أنها تمثل شخصيات مسرحية تم رسمها وفقاً لنظام معين من القناعات الفنية، أي أنها بالمعنى الدرامي للكلمة لا تعدو كونها أدواراً درامية، وحتى نتمكن من تفسير عوالم تلك الشخصيات علينا أن نستعين بالبيئة التي أحاطت بالمسرح، بأسلوب الحياة الشخصية أو الرغبة في الوجود لدى الإسبان وداخل إطار وطنهم، بالإحداثيات الأيديولوجية للمجتمع الذي نشأوا فيه وخرجوا منه.. إلخ.

وإذا ما أخذنا في الحسبان كل ما تقدم فإن الفرصة سانحة الآن أمامنا لكي نحاول الاقتراب من تلك الشخصيات حتى نكشف عن مكنوناتها وأسرارها، إذا ما كانت تنطوي على ذلك، ولنبدل جهدنا في إسقاط الأقنعة التي يضعونها على وجوههم حتى نتمكن من رؤية ما إذا كانت هناك وجوه قابضة خلفها أم أن الأمر غير ذلك... في عمل للكاتب لوبي دي بيجا عقوبة بلا انتقام El Castigo Sin venganza ، يدور هذا الحوار في بداية المشهد الثاني من الفصل الأول بين ثنيتيا Cinitia وريكارو Ricardo :

ثنيتيا : من؟

ريكارو : أنا.

ثنيتيا : ومن يكون أنا؟

هذا هو السؤال الذي يدور بخاطرنا أيضاً: من يكون أنا؟ من هذا الأنا الذي يقول «أكون» داخل كل شخصية؟ ولنلاحظ ملاحظة عابرة أن سؤال ثنيتيا وإجابة ريكارو يمثلان نوعاً من زيادة تأكيداً خالصاً للوجود الشخصي.

يبدو لي أنه من الممكن أن نرقب في كل شخصيات الدراما الإسبانية «مكتونا داخليا» على الدوام، وكذلك مكتونا خارجيا «على طريقة الوجه وقناعة»، القناع أو «المكتون الخارجى» للشخصية يرجع إلى عالم الشخصية النمطية أو الشخصية المسرحية التي درسها النقاد. هذه الشخصية (البطل، البطلة، المهرج، الخادم، الملك، الأب)<sup>(٦)</sup> تقدم لنا لوحة أخلاقية إنسانية واحدة ترجع إلى نوع من الهيمنة الفسيولوجية التي يلجأ الكاتب الدرامى إلى استخدامها، أما الوجه أو «المكتون الداخلى» للشخصية لا يقوم بدوره كشخصية مسرحية على مستوى الدسييسة، وإنما باعتباره بطلا دراميا أصيلا، على مستوى الحدث في مركز الصراع نفسه الناجم عن صدام القوى (الشرف، الحب، الإيمان، الملكية المطلقة) التي تشكل عالم الدراما القومية. إن الشخصية باعتبارها شخصية مسرحية تمثل دورا قائما على قدميه فوق خشبة المسرح عبر آلية يستخدمها الكاتب بأستاذية عالية، هذه الآلية التي اخترعها لوبي دى بيجا، قد أصبحت في متناول كل كتاب الدراما، الكبار والصغار، الممثلين لمجموعتى كتاب المسرح الإسباني فى العصر الذهبى، ويكفي أن نشاهد بعضا من الأعمال الكوميديّة حتى نكون فكرة جيدة عن تلك الآلية<sup>(٧)</sup>. إن الشخصية باعتبارها بطلا دراميا تمثل شخصا قائما على قدميه على خشبة المسرح الذى تعرض عليه الدراما بوعى من الكاتب الذى يعكس، بعد تأمله الجيد للواقع التاريخى للفترة التي يعيش فيها هو والتي تعيش فيها أمته، إشكاليّتها البنيوية، ويعالجها دراميا، فقط نجد الكتاب الكبار (لوبي، تيرسو، كالديرون، بيليث دى جيبارا، رويث دى ألكون، جين دى كاسترو، ميرا دى أميسكوا، روجاس ثوريا، موريتو..). هم الذين يملكون هذا الوعى القادر على تحويل الواقع الذى عاشوه كإسبان، فى بعض الأحيان إلى نوع من الدراما القيمة، ولنحاول الآن الإطلاع على هذا «المكتون الداخلى» Dentro والآخر الخارجى Fuera للشخصية، أى على وجهها وقناعها، وهما ما سوف نطلق عليهما منذ الآن: الشخص والشخصية.

### الملك EL rey :

يعرض المسرح، كما هو معلوم، شخصية الملك من زاويتين، يظهر كملك عجوز rey-viejo، أو كملك شاب rey-gaia . تأتي شخصية الملك العجوز متميزة بممارستها للأمور الملكية السامية والتعقل والرصانة، أما الملك الشاب فيتميز بالعجرفة والظلم.

ومجمل القول، فإن المسرح يتناول شخص الملك من خلال وجهتى نظر متباينتين باعتباره منصبا ساميا تجتمع فيه السلطة والعظمة، مما يجعله مصدر وأصل جميع

السلطات وقضايا الشرف، الأساس الذي تستمد منه العدالة والنظام، تتلخص مهمته الدرامية في الثواب والعقاب، بينما يظل في مكانه أسمى من تلك التي تدور فيها النواقص الإنسانية، وبالتالي، يظل فوق الحدث دائما، يتوافر فيه قيس الألوهية، حيث يتلقى هذا الوضع الملكي السامي من قبل الإله الذي يحجبه عن نظر الآخرين، ويصيب بالقلق كل من تسول له نفسه الاقتراب منه، ولكنه يظهر لنا أيضا في صورة الطاغية، أى شخصية يتصادم فيها المنصب والشخصية في صراع محتدم ، سلطة غير شخصية ورغبات شخصية تتواجهان فينتج عن تلك المواجهة الشد والإخلال بالنظام، أما بالنسبة للشخص الذي يصبح ضحية ظلم الملك ونزواته، فليس بمقدوره مع ذلك أن يرفع رأسه في مواجهته، الله فقط هو القادر على إنزال العقاب به، ويأتى الحل الطبيعي مع ذلك كامنا في توبة الملك، التوبة الضرورية التي تعمل على إقامة النظام الذي تهدم.

### صاحب النفوذ El poderoso :

تأتى هذه الشخصية فى الترتيب بعد الملك، رغم أن هناك علاقة وثيقة ومباشرة تجمع بينهما، باعتبارها شخصية درامية، وتتمثل فى (الأمير، الدوق، الماركيز، القائد العسكرى.. إلخ) وجميعهم ينتمون إلى الأصول النبيلة، وتتميز هذه الشخصية بنفس الملامح المميزة للبطل، ويضاف إليها العجرفة والظلم، وهما صفتان لازمتان لشخصية الملك الشاب.

يأتى سلوك شخصية صاحب النفوذ، الذى توكل إليه مهمة الشرف، على الساحة الدرامية مندرجا داخل الإطار التدميرى للانسجام العلوى الذى يجب أن يحكم العلاقة بين عالم النبلاء وعالم عامة الشعب، بين السيد والرعية، إن الرغبات هى التى تدفعه فتحول ما يقوم به من أعمال إلى نوع من تأكيد الذات، مما يؤدى إلى وضعه فى مكانة هامشية على خريطة واجباته السلطوية، تظهره فى صورة المذنب أمام الملك وأمام الشعب، وبهذه الصورة يستحق أن يعاقب وينزل به العقاب بالفعل من قبل الملك أو من قبل الشعب الذى يصدق الملك على عدالته، أو أن بإمكانه أن يبدى ندمًا وتوبة، هذه التوبة، مثلما هو الوضع فى حالة الملك الشاب، تنطوى على المعنى الذى به يعود النظام إلى مساره الطبيعى.



## السيد El Caballero :

تأتى شخصية السيد فى صور مسرحية عديدة: الأب - العجوز، الزوج، الأخ، الشاب المغرم. من الخصائص المميزة للشخصيات الثلاث الأولى يظهر الشرف فى المرتبة الأولى ، يخضعون جميعا لقوانينه الصارمة التى لا تقبل الانفكاك، ويؤدى مثل هذا الأمر إلى أن تقوم هذه الشخصيات بفرض رقابة صارمة على المرأة ، سواء فى صورتها المسرحية كابنة، أو أخت أو زوجة، هذا بالإضافة إلى تطبيق سياسة الانتقام فى حالة ما إذا تعرض الشرف للأذى ، يظهر الأخ فى صورة من يقوم مقام الزوج، الذى يختفى من الساحة أو ينتقل إلى الساحة الثانية فى اللحظة التى يقوم فيها الأخ بدوره . ليس هناك من مجال لأى نوع من التفسير النفسى لتلك العلاقة القائمة بين الأخ وأخته ، فالأخ يعد بمثابة النظير المسرحى البسيط للزوج، إلى جانب هذه الصفة التى تتمتع بها هذه الشخصيات ، يمكن أن نضيف إليها ، باعتبارها شخصيات درامية، سيادة المبدأ السلطوى على الحب ، كما نجد أن شخصية الشاب المحب تتمتع بنمطية كبيرة، والتى سوف نراها توا ، هذا الشاب إلى جانب الفتاة والمهرج يمثل الشخصية الرئيسية لكل دسيسة مسرحية.

إن شخص الأب والزوج والأخ تلتقى جميعها فى كونها تمثل السلطة، ومهمتها الدرامية تكمن فى إنقاذ النظام الأخلاقى الاجتماعى، على مستوى الأسرة، مثل الملك وصاحب النفوذ على مستوى «الدولة»، وبإمكان هذه الشخصيات أن تتحول إلى شخصية مأساوية وخاصة الزوج، حين تحدث المواجهة داخله بين مبدأ السلطة وعاطفة الحب، لا تتحرك الشخصية بدافع الغيرة نحو الانتقام، وإنما بدافع الوفاء بواجبها الاجتماعى، ذلك المجتمع الذى يمكنه أن يعيش خارج إطاره منعزلا عنه، إن الأب والزوج والأخ لا يمثلون نواتهم على خشبة المسرح، وإنما هم أفراد يمثلون الجماعة، وبينما لا تقوم هذه الشخصيات بإنزال العقوبة بالرجل والمرأة اللذين، بما اقترفاه من عمل، قد ألحقا الإهانة بالمجتمع، تبقى قائمة على هامشه منعزلة عنه، وهذه العزلة هى بمثابة العقوبة التى تنطوى على نفس معنى الموت. إن ما يلتقطه المسرح الإسباني فى كل عظمته المأساوية، والذى يعد شبحا بالنسبة لشعورنا وإحساساتنا، يكمن فى هذا الصراع، المعالج دراميا فى أحد الأفراد (الأب أو الزوج) بين الفرد والجماعة، إنه ليس صراع العواطف ولا حتى بين العقل والعاطفة أو بين الروح والجسد، إن المواجهة هنا

تقع بين مبدأ الحرية ومبدأ السلطة، وهذا الأخير لابد له من أن يخرج من حلبة النزال منتصرا حتى لا يحدث ما يهدم النظام العام.

### البطل والبطلة : El galán y La dama

هما الشخصيتان الرئيسيتان في كل دسيسة، لهما من الخصائص المميزة والظاهرة، وخاصة فيما يتعلق بالبطل، الكامنة في الشجاعة والجرأة والكرم، والثبات والقدرة على تحمل الآلام والمعاناة والمثالية، الجمال والأصل الشريف، أما بالنسبة للبطلة فتجمع بين الجمال وعراقة النسب، وتكريس حياتها بصفة مطلقة ومتحمسة للغرام، وكذلك فهي تحظى بقدر كبير من الشجاعة<sup>(8)</sup>... إن المحرك الرئيسى لهاتين الشخصيتين يتمثل في عامل الغرام - الشرف، فيبعدهما حيناً ويقربهما حيناً آخر. هاتان الشخصيتان الرائعتان فيما تقومان به من دور درامى، تبدوان لنا في شكل دُمى آلية ساحرة، تلقى بها آلية عبقرية وفنية على خشبة المسرح حتى تقوم فى إيقاع راقص مدوّخ، ببعض الحركات البهلوانية. فى مرات عديدة نجد تقاربا توافقيا، فى هاتين الشخصيتين بين الجوهر والمظهر، هما صورة لمظهريهما، شخصيتان خلقتا للعيش على خشبة المسرح تنحصر مهمتيهما فى نسج ونقض النسيج المعقد للدسيسة التى تحتفظ، حتى نهاية العمل، بوظيفتها فى جذب انتباه الجمهور المغرم بالأحداث الخاصة بعالم السيف والمعطف، والمغامرات العاطفية والكلمة الرنانة والرقيقة، والإيقاع المنوّخ للحدث، ومع ذلك، فى بعض الأحيان يبدوان لنا، حين نرى وجهيهما، فى صورة مدهشة، هذان الحبيبان اللذان يستسلمان فى غرام تام لمغامرة الحب، الحب الذى يأتى ويذهب فى غمضة عين، الحب الذى يعد، فى مجمل القول، انفجارا خالصا للرغبات، يمثلان، فى داخليهما تناقضا محضا، تناقضا يظهر جليا فى تعريفهما للحب. لننظر على سبيل المثال هذا الحوار، النمط الذى يدور فى الفصل الثانى من إمبراطورية أوتون La imperial de Otón، للوبى دى بيجا أنقل هذا المثال فى عمودين متوازيين :

أنفريسو : الحب رغبة .	ليديا : الحب يعنى المحبة .
ليديا : مقبول .	أنفريسو : أقبل .
أنفريسو : الرغبة انتظار .	ليديا : من أحب يثق فيمن يحب .
ليديا : مقبول .	أنفريسو : لاشك فى ذلك .
أنفريسو : الانتظار يعنى الخوف .	ليديا : من يثق يزول الخوف عنه ،

ليديا : مقبول .  
 أنفريسو : عدم الثقة يغنى الخوف .  
 ليديا : لا أستطيع نكرانه .  
 أنفريسو : عدم الثقة معناه الغيرة ،  
 والغيرة ، من أثار الحب ،  
 وأخيراً ، فالغيرة تعنى الحب . أنفريسو كل ذلك لا يسمى حباً .  
 ليديا : لا أقره . : أنت مدرسة خداع .

البطلة والبطل يعيشان وسط عالم درامى تسوده صرامة القواعد العامة، إن الكيان الخاص والشخصى يبدو محاطا بكل وسائل الضغط الخاصة «بالكيان الاجتماعى» المفروض عليه، فى عالم كهذا يعيش فيه المحبان حالة من التباعد عبر شبكة كثيفة من التقاليد المرعية والرقابة التى ، بدورها تلفهما، يصبح من المستحيل على الحب أن يزدهر كشعور ذاتى داخلى مشترك، بحيث نشهد صورة من الانصهار الانسجامى بين الخيال والغريزة، وتأتى العلاقة الغرامية الأصلية مقصورة على هياكلها الأساسية: البطل والبطلة ، أكثر من الرجل والمرأة ، يمثلان الذكر والأنثى ، كل منهما قابع داخل غريزته على استعداد للانطلاق ، يغطى بواقعه تحت الغطاء الاجتماعى للكلمة، هنا لا نجد توافقاً بين مثالية القول ومثالية الفعل، هناك خلف الكلمات تختبئ الغريزة.

### المهرج El gracioso :

تعد هذه الشخصية من أكبر الشخصيات تعقيدا فنيا على ساحة المسرح الإسباني، وأكثرهم حظا فى الدراسات والتفسيرات والتقويمات، شخصية مناقضة لشخصية «العاشق» إلا أنه لا ينفصل عنه أبدا، حيث يتميز بولائه لسيدته، وروح عال من الفكاهة وحب الثروة ، والتى لا يملكها، والحياة المترفة (الطعام الجيد، والجيد من الشراب، والنوم الهانئ)، لا يحب المخاطر ودائما ما يجد السبب الذى يساعده على تجنبها (لا ينتمى إلى أصل نبيل، وبالتالي فمن الطبيعى فيه أن يتجنبها؛ إذ ليس هناك من إلزام أخلاقى - اجتماعى - فردى يجبره على البحث عن تلك المخاطر)، ومع ذلك ، نجده صاحب طابع نبيل يحب ويكره فى نفس الوقت مثل سيده ، بحب مادى خالص، وأخيرا نجده صاحب مفهوم حاد وعملى عن الواقع ، والذى يجعله غير مقدر كأمين سر ومستشار



لسيده في الوقت الذي يُرى فيه هذا الأخير، تائها في أحلامه، غير قادر على أن يعثر على المفتاح الذي يفتح له باب العالم الواقعي. كثيرا ما يقال إن المهرج كان يجذب سيده نحو أرض الواقع، حيث يحول بينه وبين هجران الأرض الثابتة لهذا الواقع أو يعيده إليها إذا ما رآه، مدفوعا بعالمه الخيالي، يحاول الفكك منها، إن مهمته الدرامية، كشخصية كوميدية، تكمن في تمثيله للجانب المضاد للبطل، ولعبه لدور معبر الاتصال بين العالم المثالي والعالم الواقعي، بين البطل والجمهور، بدوره هذا يدخل في الكوميديا الشعور الكوميدي للوجود، والذي ليس بالضرورة أن يكون مسليا وإنما يملك، في أغلب الأحيان، معنى إصلاحيا ونقديا، وبصفة أساسية، يصبح المهرج، كشخصية، عبارة عن «وجهة نظر» تعمل، بصورة حيوية، على توسيع الحدث الدرامي من الناحية الدلالية، إنه أشبه بالمرآة التي وضعها الكاتب داخل عالم الكوميديا، لا لتعكس الواقع كما هو، وإنما لتعكس الصورة الأخرى التي إذا ما أضيفت إلى صورة السيد (العاشق، الأب، الزوج، صاحب النفوذ، الملك) تعطينا عن طريق التكامل أو التناقض في نفس الوقت، الصورة الكاملة للحياة الإنسانية كما كانت عليه في المجتمع الإسباني المعاصر، أي أنها ليست صورة عامة، وبالتالي غير مقيدة، بزمان للحياة الإنسانية، وإنما صورة تاريخية، وعليه تصبح مقيدة بزمان معين، إن مشاركته في الحدث الذي في بعض الأحيان، عادة ما يكون المحرك الأساسي له، ومفهومه عن الحياة، مناقضة القائم على مبادئ مناقضة تماما لتلك المبادئ التي تحكم تصرفات السيد، يصنعان منه نوعا من الشخصية - الكورس.

### القروي El villano :

مما يميز هذه الشخصية وعيها بما لديها من قريحة، وكرامة شخصية، والتي تقوم على أساس من طهارة الدم، ولقد رفعه كتاب الدراما في العصر الذهبي بصفته شخصية درامية إلى درجة لا مثيل لها في أي فن درامي آخر، وكصفة غالبية في فلاحى المسرح الإسباني الذين هم «نماذج الشرف» وفقا للتعبير الذي يستخدمه أميريكو كاسترو، يتمتعون جميعا بالحس العائلي، وهو الأمر الذي يكتسبونه من الوسط الريفي، القروي، الذي ينتسبون إليه، ونادرا ما كان الكاتب يفصل الفلاح عن أرضه التي يتجذر فيها، وهذا العالم الريفي الذي يمثل الجانب المعارض، من خلال وجهة نظر التراث الأدبي النهضوي لعالم المدينة والحياة المدنية، غالبا ما تأتي معالجته الدرامية على

مستوى غنائى معين، أو من خلال افتراضات غنائية معينة تُعلى، غرامياً، أسلوب حياة تتميز بالبساطة والسعادة والأعياد والغناء والموسيقى.. السلام والسعادة ، والحياة الطبيعية فى القرية ، والتي ينظر إليها دائماً بحدقة مشعوذة، تنفض وتتكرر فى الوقت الذى يهبط إليها التابعون للحاشية الملكية فى صورة عنيفة ويعمدون إلى استخدام السياسات الظالمة فى هذه الربوع الهادئة ، وفى تلك الأثناء يصل الفلاح ، المعتمد على ضميره الشريف ، إلى مكانة البطولة الدرامية، وبمعارضته لظلم وعجرفة الحياة المتمثلة فى شخصية النبيل ، الذى يقوم بدوره محكوماً بعواطفه ، يتحول إلى رمز شعبى يدافع عن حقوقه ، وخاصة عن شرفه وكرامته الشخصية، وهكذا تتشبع أفضل الأعمال الدرامية من هذا النوع ، بالأبطال الشعبيين ، الذين يتمتعون بشخصية قوية، مثل بيريبانيث Peribáñez، وبدر كرسبو Pedro Crespo، وفلاحى فوينتى أو بيخونا . فقط عبر تجربة شديدة وعميقة للبنية الداخلية الإسبانية المعاصرة، قائمة على تجذير سياسة الإحساس بالشرف، نتمكن، بصورة مرضية، من شرح الدور الذى قام به الفن الدرامى الإسباني فى تحويل إنسان القرية، الفلاح، إلى بطل درامى ، وليس إلى مجرد فرد من أفراد الكومبارس، كما يحدث فى الفنون الدرامية الأخرى التى عاصرتة ، إن وضعه فى الدراما يُفسر، إذن، بالنظر إلى بنية اجتماعية معينة، ولكن علينا أن نأخذ حذرنا من تفسير الأعمال باعتبارها مسرحاً اجتماعياً، بنفس المعنى الذى نطلقه فى يومنا هذا على مثل هذه المصطلحات.

وحتى ننتهى من بيان الطبائع الخاصة بشخصيات «الكوميديا»، بإمكاننا القول بأن معالجتهم الدرامية، بصفة عامة، باعتبارهم أشخاصاً درامية، تخضع لعملية مزوجة من العرض التمثيلى والتأريخى، بالنسبة لعملية التناول المسرحى، نجدها تهدف فى النهاية إلى إخراج شخصيات «نمطية»، أما العملية الثانية فتخلق لنا «أفراداً»، فى كل شخصية يظهر، بقدر كبير أو قليل، مثل هذا التلاقى «المنطقة المسرحية» و «الفردية الدرامية».

### الشرف El honor :

إن أمريكو كاسترر، منطلقاً من تلك الأبيات الشعرية التى يرسمها لوبى دى بيجا فى مؤلفه : الفن الجديد لكتابة الكوميديا (١٦٠٩) مثل :

أفضل القضايا قضايا الشرف؛

لأنها تبعث الحركة فى الناس جميعاً.

وأخذاً في اعتباره البنية الخالصة للحياة الإسبانية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، يميز بين الشرف كصفة لازمة للفرد honor والشرف المكتسب من المجتمع honra، إن علينا أن نتكلم - يقول أمريكو كاسترو - عن الشعور أو تجربة الشرف المكتسب بقدر أكبر من كلامنا عن الشرف الذي يمثل صفة لازمة في الشخص، ومن الجدير بنا هنا أن نذكر ما يقوله أمريكو كاسترو بهذا الخصوص: «لقد ميزت اللغة بين التصور المثالي والموضوعي للشرف honor، ووظيفة هذا التصور ذاته الذي يأتي محققاً ضمن الإطار الحياتي». الشرف يمثل صفة لازمة موجودة، ولكن الشرف المكتسب هو صفة تلحق بالفرد الذي يتفاعل ويتحرك في إطار حياتي ما، وهكذا نجد أن اللغة الأدبية قد ميزت بين الشرف كصفة لازمة وكمفهوم وبين «قضايا أو حالات الشرف»، في الحالة الأولى، «يبدو فيها الشرف متكاملًا، لا كسر فيه، رغم تعرضه للتهديد»، وفي الحالة الثانية «فإن ما يتم التعبير عنه هنا هو تجربة الشرف الذي لحق به الأذى»، وفي مواجهة الشرف «باعتباره صفة قيّمة، ترى من منظور خاص باعتبارها تمثل بُعداً اجتماعياً بالنسبة للشخص»، نجد أن الشرف «المكتسب» «يأتي ملتصقا أكثر بروح من يشعر بالدمار أو النقص بالنسبة لكل شيء كان يملكه من قبل كاملاً وأمناً». وقد ظهر هذا الشرف المكتسب honra ملتصقا التصاقاً حميماً بطهارة أو نقاء الدم. وحتى نتمكن من فهم الدافع الدرامي، في كامل اتساعه، للشرف واستيعاب جذوره الحيوية لأبد من الاعتماد بصفة أساسية على الدراسات التي قام بها أمريكو كاسترو، وخاصة كتابه: حول عصر الصراعات De la edad conflictiva، والذي ألفت انتباه القارئ الذي يهمله هذا الأمر بالاطلاع على صفحاته<sup>(٩)</sup>. إن غرضنا، هنا وفي هذه اللحظة، هو الإشارة إلى خصائص الشرف باعتباره مبدأ أو عنصراً داخلاً في بنية الدراما.

يحتل الشرف في اقتصاد الدراما الإسبانية مكانة متميزة ويتمتع بقيمة مطلقة، إلى درجة تتم مقارنته فيها بالحياة نفسها، إنه ميراث النفس، ومع ذلك، ونظراً لما يحتوي عليه من خير مشترك، يعد أساس وقاعدة النظام الجماعي، وهكذا يصبح على الفرد باعتباره عضواً في جماعة يقوم بها وتعطى لحياته معنى، إذا ما أراد البقاء وسط تلك الجماعة، أن يحافظ على شرفه كاملاً غير منقوص، ولكن بما أن الشرف «يكمن في الآخرين لا في ذات الفرد» (لوبي دي بيجا: في حاكم قرطبة العسكري) حيث إن الآخرين هم الذين يهبون ويمنعون الشرف، من الضروري أن يعيش المرء في حالة توتر دائم مراقباً شرفه، وكل حواسه ونفسه منتبهة للرأي الآخر، لا يقتصر الأمر فقط على



القول أو الفعل ، وإنما بالإشارة البسيطة أو موقف يحمل فى طياته نوعاً من الإهانة وعدم التقرير من جانب الآخرين، يمكن اعتبارها إهانة لشرف الفرد. إن الإهانة، حقيقية أو متخيلة، تتطلب الإصلاح الفوري، وهذا الإصلاح يتم بواسطة الانتقام ، سرّاً أو علانية ، وفقاً للحالة التى كانت عليها الإهانة . وتمثل إراقة دم من تسبب فى الإهانة الوسيلة الوحيدة التى يلجأ إليها الشخص المهان حتى يتمكن من العودة مرة أخرى إلى حظيرة العيش الجماعى، وبينما لا يقوم المهان بالانتقام لشرفه يظل فى حكم المتوفى الذى تلفظه الجماعة ؛ ولهذا، فإذا ما كان الشرف يناظر الحياة ، هنا أصبح عدم الشرف يناظر الموت، وفى قضايا الشرف الخاصة بالحياة الزوجية، وخاصة حين يلحق الأذى بشرف الزوج، لا نجد الغيرة هى التى تحرك الزوج للانتقام، وإنما الضرورة الحتمية للوفاء بقوانين الشرف، ولهذا يصبح الانتقام واجباً مؤلماً، وعلى النقيض من عطيل Otelio، المدفوع لعملية الاغتيال بسبب الغيرة، نجد أن أبطال الشرف الزوجى فى المسرح الإسباني يقومون بأعمال القتل «الباردة»، تتحرك أيديهم لا بالعاطفة القلبية، وإنما بطاعة العقل لقانون الشرف، ذلك القانون الذى يناقض كل خلق مسيحى ويناقض الحب الشخصى ذاته، ومن هنا نجد أن واجب القتل يخلق فى البطل نوعاً من صراع القيم يجعل منه بطلاً مأساوياً أصيلاً، وعلى الرغم من أن جوهر مأساويته يبدو صعباً علينا ، هذا إذا لم يكن مستحيلاً فى مهمته، وكما كتب هيجل فى فلسفته الجمالية، مشيراً إلى الشرف فى الشعر الدرامى الإسباني، «بدلاً من العواطف العميقة التى تجعلنا نشعر بصراع ضرورى، يقدم إلينا هذا العرض المسرحى فقط أحاسيس ولع مؤلم»<sup>(١٠)</sup> ، وقد كتب أحد النقاد (بيل كاستيل) ، ذكره منينديث بيدال فى مقاله حول الشرف فى المسرح الإسباني Del honor en el teatro espanol يقول : «بقدر ما كان يمثلته القدر بالنسبة لكتاب المأساة اليونانيين، أصبح الشرف بالنسبة للشعراء الدراميين الإسبان، لقد أصبح قوة غامضة تحقق فوق كل الوجود الخاص بالشخصيات ، فيجرهم ، بطغيانه، إلى التضحية بعواطفهم وميولهم الطبيعية، موحياً إليهم فى الحال بأعمال سهولة، تتمثل فى الجرائم والشرور الفظيعة حقاً، ولكنها تفقد هذه الخاصية بسبب الدافع الذى يكمن وراءها، والحاجة المرعبة التى تؤدى إلى مثل تلك الأعمال»<sup>(١١)</sup>. إنه يمثل قوة خارقة بعيدة عن الخير والشر، تحط كسيف ديموكليس على رأس كل بطل من أبطال الدراما القومية، قوى لا يمكن الفكك من سيطرتها، إن الديكتاتورية المطلقة وغير الرحيمة لرأى الآخرين «الكامن فيما يقوله الآخر»، والذى يرفع إلى درجة الأمر

الملزم بالنسبة للسلوك الفردي، تطارد الرجل حتى آخر استحكامات ضميره، مجبرة إياه على رفض المشاعر الشخصية والاعتبارات الأخلاقية، إن الشرف يضع شخصيات الدراما في «موقف غائى» حقيقى ، يصبح المعرض فيه للخطر هو ذات الشخص، فإما أن يكون رجلا أو لا يكون فى نظر الآخرين، وكذلك حقه فى التواجد داخل الجماعة.

فقط أمام الملك، حين يكون هو المعتدى، يتوقف المهان عن الانتقام لشرفه الذى لحق به الأذى، ليس فقط لأنه يمثل مصدر الشرف، وإنما بفضل سلطته، السلطة المستمدة من الحق الإلهى؛ أو لأنه ، كما كتب خيرونيمودى كارانتا عام ١٧٥١، فى نص ذكره ميننديث بيدال: «شخص عالمى تحتاج إليه الجماعة»<sup>(١٢)</sup>.

#### ٩- المسارح وجمهورها Los teatros y su público :

فى عام ١٥٨٠، العام الذى بدأ فيه لوبي دى بيجا مشواره الدرامى، كانت بمدير ثلاث أنواع من المسارح : المسرح الكنسى ، والمسرح القصرى ، والمسرح الشعبى بالمدن<sup>(١٣)</sup>. قام النوعان الأولان بعرض أعمال مسرحية ، بثناء إخراجى كبير ، فى مناسبات الأعياد والاحتفالات الدينية أو تلك التى تجرى داخل البلاط الملكى ودور النبلاء ، كان العمل المسرحى يمثل جزء من الاحتفالية باعتباره عرضا ضمن العروض الأخرى، وعلى النقيض من هذين النوعين، نجد أن المسرح الشعبى المدنى قد عرض أعمالا بصفة منتظمة، إذا لم يكن قد جاء هذا العرض يوميا على مدار العام . هذا المسرح الشعبى ، الذى كتبت من أجله معظم أعمال المسرح القومى، هو ما يهمنى هنا، فى عام ١٥٧٩ تأسس مسرح «كورال» لأكروث La cruz، الذى أضيف إليه عام ١٥٨٢ مسرح آخر هو «الأمير» برينثيبى Príncipe، وقد تفوق هذان المسرحان فى سعتهما لا فيما يشتملان عليه من وسائل الراحة ، على تلك المسارح التى كانت قائمة فى مدريد عند عام ١٥٧٤ ، وكانت تنتمى جميعها إلى جماعات دينية، تخصصت فى مجالات الأعمال الخيرية والتى ، بغرض الحصول على الأموال اللازمة للمستشفيات التى كانت تشرف عليها، أصبحت تؤجر «المسارح» لفرق التمثيل ، كانت بنية هذه المسارح بدائية للغاية ، حيث كان المسرح يقام فى أحد الأفنية ، تحيط به البيوت من ثلاثة جوانب فتغلقة، فى الهواء الطلق ، وبه ساحة أو خشبة للتمثيل ، مغطاة بسقف بسيط وفناء «صالة» يقف فيها المتفرجون من الرجال الذين كان يطلق عليهم جمهور «الواقفين» Mosqueteros، والذين كانوا ، بما لهم من ذوق خاص ، يعبرون عنه دائما فى صوت

عال، يتسببون فى نجاح أو فشل الكوميديا، كانت شرفات ونوافذ البيوت المطلّة على «الكورال» تستخدم كمقصورات شاهد بعض الأفراد من ذوى الدرجة الاجتماعية العالية، الجمهور المختار، من خلالها العرض المسرحى، وكان تأجير هذه المقصورات يمثل فى بعض الأحيان تجارة صغيرة ، كانت النساء يجلسن فى مكان يسمى «الشرفة» cazuela كائنة فى نهاية الفناء، وبعد فترة ، حين ازدهرت صناعة المسرح ، تم عمل مدرجات، وفى النهاية ، وجدت هناك بعض العُليّات desvanes فوق الشرفات أو المقصورات aposentos .

كانت العروض المسرحية تبدأ فى المساء وتنتهى قبل غروب الشمس بساعة، تراوحت مدة العرض بين ساعتين كحد أدنى وثلاث ساعات كحد أقصى، وفى الغالب الأعم ، كانت هناك عروض مسرحية فى كل أيام الإجازات والأعياد، وعرضين أو ثلاثة فى كل أسبوع، وكانت أسعار التذاكر زهيدة جدا، ولم تكن الرقابة صارمة إلى حد كبير.

كانت عمليات الإخراج التمثيلى ، التى بدأت تتنوع على طول القرن السابع عشر، وتأخذ أشكالا أكثر تعقيدا كلما اقتربنا من كالديرون ، فى الوقت الذى بدأ فيه لوبى دى بيجا كتاباته ، بسيطة جدا، فقد كان الكاتب يُضَمِّن الكلمة الصادرة على لسان الشخصية كل ما شاء من أوصاف غنية فى لونها وموسيقاها، للأماكن التى كان يجرى على ساحتها الحدث الدرامى أو فى مناسبات أخرى، يعتمد إلى الإشارة فقط، وكان كل شئ ممكنا على خشبة المسرح دون حاجة إلى نوع من الانتقالات، كان الجمهور يشارك بخياله فى التغيير المفاجئ للزمان والمكان ، فيستوعبه دونما عناء.

وفى أواخر القرن السادس عشر شهدت إسبانيا تأسيس ثمانى شركات معترف بها فى مجال التمثيل، وهى تصل عام ١٦١٥ إلى اثنتى عشرة شركة، كان مدير الشركة يسمى «المؤلف» autor، وإلى جانب الشركات الكبرى (صاحبة الثلاثين ممثلا) كانت هناك مجموعات أخرى من الممثلين الكوميديين بداية بالمجموعة المسماة «بولولو»، أى الممثل الواحد، وانتهاء بالمجموعات الجواله «فاراندولا» farandula، التى كانت تمثل المرحلة السابقة على الشركات، كانت هذه المجموعات تمتلك ما يقرب من خمسين عملا كوميديا، وظلت تمارس نشاطها فى المدن الهامة على مدى شهور عدة، وهى هو أجوستين دى ريوخاس، فى عمله : «الرحلة المسلية» Viaje entretenido، يحكى لنا الحياة الصعبة ، البطولية فى الحقيقة، المليئة بالمتاعب للمجموعات المختلفة التى كانت تشتغل بالتمثيل.



من خلال وجهة النظر الاجتماعية يبدو أن أحد الأحداث الهامة في المسرح الإسباني يتمثل في علاقة الكاتب الدرامي، ليس باعتباره شخصاً محدداً، وإنما باعتباره كاتباً، بجمهوره، إن لوبي دي بيجا قد نص، في ثورية مطلقة، على أن غاية الفن الدرامي تنحصر في إرضاء ذوق الجمهور وإسعاده، فكاتب المسرح عليه، إذن، أن يبذل قصارى جهده من أجل إرضاء ذوق جمهور متعطش، والذي، دون أن يحظى بالوسائل الترفيهية الشعبية حتى ذلك الوقت، والمنظمة بنفس صورة العروض المسرحية- يطلب التجديد، مدفوعاً بعاطفة كبيرة تجاه العرض المسرحي، هذا الجمهور يظهر في صورة غير متجانسة، يتكون من أفراد مختلفة في وضعها الاجتماعي والتربوي والشعوري فيما يتعلق بالفنون والآداب. لقد كانت عملية خلق مسرح جماعي أمراً لازماً، وخاصة المسرح الشعبي والقومي، ولكن بالإضافة إلى ذلك، وهو الأمر الذي أخذه في الحسبان لوبي دي بيجا، لزم عليه أن يكون فناً، ونوعية شعرية جيدة، ما كان له أن يكون مجرد لهو شعبي عامي، وإنما فناً مسرحياً يقدم للشعب، وحتى يتمكن الكتاب من صنع هذا المسرح الشعبي القومي، وخاصة هذا «المسرح الجديد»، فقد كان من الضروري، بصرف النظر عن تناقض طبقات الجمهور، البحث عن مظهر تألفى له باعتباره شعباً، وهكذا أصبح على لوبي دي بيجا، الكاتب الشعبي الفذ، أن يغوص في نظامه الفكري الشخصي حتى يتمكن من العثور على معامل هذا الفن الجديد، وكان المؤلف المسرحي يعتمد على دليل في حالة ما إذا ابتعد أم لا عن كتابة المسرح الذي يرغبه الجمهور، يرشده بهذا الصدد، ألا وهو رد الفعل، الصاخب دائماً، عند هذا الجمهور، فقد كان هذا الجمهور هو الملك الحقيقي لهذا العرض المسرحي، وكان هو الذي يقوم، بمسئوليته عن الطلب، المدهشة حقاً، للأعمال الجديدة، بتحديد عمليات العرض.

إن الظاهرة التاريخية الأدبية للمسرح الإسباني في العصر الذهبي لا يمكن استيعابها إذا لم تؤخذ في الحسبان الظاهرة التاريخية- الاجتماعية لجمهور هذا المسرح، ودراسة جمهور المسرح الإسباني في القرن السابع عشر، باستخدام التقنيات الحديثة للطريقة الاجتماعية، لم يتم إنجازها بعد من الناحية العملية، وطالما أن مثل هذه الدراسة لم تنجز بعد، سيظل تاريخ المسرح الإسباني فقط تاريخاً بدرجة نسبية جداً، ونحن، في هذا الكتاب، نعي جيداً تلك النسبية<sup>(١٤)</sup>.

## ١٠ - مجموعتا كتاب المسرح الإسباني los dos ciclos del teatro espanol :

إن الفترة الطويلة التي استغرقتها الإنتاج المسرحي المكثف والواقعة بين بدايات لوبي دي بيجا ونهايات كالديرون دي لباركا، عادة ما تنقسم، مع غياب لأفضل معيار تصنيفي، إلى مجموعتين دراميتين : مجموعة لوبي دي بيجا ومجموعة كالديرون دي لباركا ، هاتان المجموعتان ، بما لكل منهما من الكتاب المعروفين، لا ينفصلان جذريا عن بعضهما، وإنما، منذ بداية الربع الثاني من القرن السابع عشر، نجدهما تتعايشان مع بعضهما البعض، وداخل وحدة المسرح الذهبي الإسباني عادة ما يتم التمييز بين «طريقتين» لتحقيق النظام الدرامي الذي ابتدعه لوبي دي بيجا ، هذه الطريقة التي اتبعتها لوبي دي بيجا، الأكثر تحررا ، تصبح أكثر انغلاقا في فترة كالديرون دي لباركا، وذلك نتيجة للانشغال الكبير في التنظيم الفني للمواد الدرامية. إلى الجيل الأول والجيل الثاني من كتاب المسرح، جيل لوبي دي بيجا وجيل تيرسو دي مولينا، يضاف جيل كالديرون، وخلال بضع سنوات نجد أن الكتاب المنتمين إلى الأجيال الثلاثة قد بدعوا في عرض أعمالهم في نفس الوقت، فأسسوا بذلك ما يمكن أن نطلق عليه «منطقة العدوى المكثفة». إن رغبة الجيل الثالث في الأصالة والاستقلالية، ذلك الجيل الذي قبل ، في نفس الوقت، بنية الدراما القومية ، هذا إلى جانب الحاجة إلى أن تظل روح هذا المسرح حية - قد انتهت إلى نوع من الالتزام بين التراث والتغيير، أما التغيير فيمكن في الرغبة في بناء العمل المسرحي بإحكام كبير، مع تنظيم وتكثيف المادة المسرحية الوفيرة التي تتوافر إلى جانبه ويتعايش معها، وإذا ما كانت مشكلة الجيل الأول والثاني تكمن في تحويل التاريخ والحياة والأدب إلى دراما، فإن مشكلة الجيل الثالث تنحصر في إكمال الأسلوب الدرامي حتى يتمكن، بدلا من أن يتيأس ، من الاستمرار في إنتاج الأعمال الحية.

في كل واحدة من هاتين المجموعتين جرت العادة على تمييز مجموعة من الكتاب من أصحاب الصفوف الأولى، وذلك نظرا للتوافق فكريا وعمليا في كل ما كتبوه، أو في بعضه على وجه الخصوص، ومجموعة أخرى تحنو حذوها، تتكون من الكتاب الصغار أو التابعين، هذا بالإضافة إلى سحابة حقيقية من الكتاب الذين يشغلون الصف الثالث والرابع.

هنا سنردُّ كل مجموعة إلى ممثليها من الدرجة العليا، وعليه سنجد أنفسنا أمام القائمة الآتية من الأسماء:

( أ ) مجموعة لوبي دي بيجا : Ciclo de Lope de Vega

- ١ - لوبي دي بيجا (١٥٦٢ - ١٦٣٥) .
- ٢ - جين دي كاسترو (١٥٦٩ - ١٦٣٠) .
- ٣ - ميرا دي أميسكوا (١٥٧٤ - ١٦٤٤) .
- ٤ - بيليث دي جيبارا (١٥٧٩ - ١٦٤٤) .
- ٥ - رويث دي ألاكون (١٥٨١ - ١٦٣٩) .
- ٦ - تيرسو دي مولينا (١٥٨٤ - ١٦٤٨) .

( ب ) مجموعة كالديرون دي لباركا : Ciclo de Calderón de la Barca

- ١ - كالديرون دي لباركا (١٦٠٠ - ١٦٨١) .
- ٢ - روجاس ثوريّا (١٦٠٧ - ١٦٤٨) .
- ٣ - أجوستين موريتو (١٦١٨ - ١٦٦٩) .

هؤلاء هم الكتاب الذين سنركز اهتمامنا عليهم، ونوضح بأنه يستحيل علينا هنا أن نقوم بتحليل الأعمال الدرامية، أخذاً في الاعتبار أن هذا الكتاب لا يدخل في دائرة الكتب المختصرة، والتي دائماً ما حازت التقدير والإعجاب، تلك الأعمال التي ظهرت على يد كتاب مجموعة بلنسية (تاريجا - أجيلار - ريكاردو ديل توريا) أو مثل بيريث مونتلان، التابع المتحمس للوبي دي بيجا، وخيمينث دي إنثيو، وأنطونيو كونيو، وكويو دي أراجون أو بانثيس كاندامو، وفي الجانب الآخر سنوجه اهتمامنا أيضاً إلى كينيونيس دي بينابينتى ، لكونه أفضل من كتب المسرحيات الهزلية المكونة من فصل واحد entremeses في القرن السابع عشر، وبالدبيلسو لأعماله اللاهوتية الرائعة المكونة للجنس الأدبي الوحيد الذي أخرج قلمه.



ليس هدفنا بالنسبة لجميع الكتاب الذين سنتناولهم بالدراسة هنا هو الدراسة المنهجية لجميع الأجناس الموضوعية لمسرح كل منهم، وإنما على العكس من ذلك تماما فلا أهمية لدينا للقوائم ، العقلانية بعض الشيء ، الخاصة بالأعمال والجنس الأدبي، وإنما نهتم فقط بالجوانب التعريفية للفنون الدرامية المختلفة، وخاصة حيث يوجد عمل يتمتع بقيمة درامية حيّة وصالحة. لن يدخل في دائرة اهتمامنا هنا النواحي العلمية، على الرغم من أننا سنأخذها في الاعتبار باعتبارها إدارة خالصة للعمل، وإنما الحيوية الدرامية للأعمال المسرحية أو وضعها المسرحي الخاص<sup>(١٥)</sup>.

## ٢ - لوبي دي بيجا Lope de Vega :

### ١ - تقديم

#### نحو مسرح قومي :

في صفحات سالفة حين تحدثنا عن التنوع الموضوعي الخارق للمسرح الإسباني في القرن السابع عشر، قلنا: إن أهم ما في الأمر هو المقدرة الفائقة على المعالجات الدرامية من قبل كُتّابنا، والآن حسنا، فهذا التحويل للواقع - في أي من الجوانب المتعددة أو الأبعاد التي أشرنا إليها- إلى دراما تتميز بحس قومي، يمكن تفسيره فقط من بداية لوبي دي بيجا، هذا الكاتب لم يعثر فقط على الشكل الذي يسمح بهذا التحويل، وإنما حدد بالإيقاع والاتجاه الحسي الخاصين بهذا المسرح، أن المهمة التي قام بها لوبي ككاتب درامي ، كانت، انطلاقا مما كان موجودا كإمكانية فوق الساحة المسرحية المعاصرة أو كمحاولة بسيطة ، كامنة في تفصيل كل العناصر، التي لم تكن عاملة حتى الآن كعناصر درامية، وجمعها في وحدة فنية غير مسبوقة ، وكما هي طبيعة الأشياء، فإن لوبي دي بيجا مثل شكسبير في إنجلترا، لم يخلق مسرحا من اللاشيء، فعندما هم لوبي بكتابة أعماله المسرحية كان هناك مسرح، أو بالأحرى العديد من المسارح، أو الأساليب الدرامية التي توافقت في نقاط عديدة واختلفت في كثير غيرها، في كل هؤلاء الكتاب الدراميين السابقين على لوبي دي بيجا نجد، بين أمور أخرى كثيرة، ملمحين مشتركين: عدم القدرة على خلق حالة من الانسجام بين ما هو شعبي وما هو ثقافي داخل بنية درامية واحدة أو بين الأصالة والتراث ، والدراما والشعر، القيم الفردية والأخرى الجمعية ، الفكر والحدث ، هذا بالإضافة إلى أنه لم تكن توجد لديهم نظرة واحدة للعلاقة بين الفن الدرامي والجمهور . في الواقع ، فإن هؤلاء الكتاب الذين ساروا وراء مفهوم ثابت لديهم عن المسرح الذي كان يرعى مجموعة من النماذج، لم يكتبوا

لشعب سوف يشاهد أعمالهم ، وإنما لجمهور إما مثقف أو جاهل، وفي مرات نادرة كانوا يكتبون لهؤلاء جميعا، وحين كانوا يفعلونه - أو، على الأقل ، يحاولون فعله - كانت النتيجة دائما - باستثناء بعض الحالات - متوسطة، فما تمكن واحد منهم من الموازنة بين العمل المسرحي والاحتياجات المسرحية لكل المشاهدين، أو بين الشكل والمحتوى، أو التقنية والموضوعات، أو المادة وروح الدراما وبين النظام الفكري، والاعتقادي والحسي الشعوري للجمهور ، باعتباره يكون جماعة وطنية. بالطبع فسوف يكون من العبث فهم كلامي هذا على أنه بمثابة اتهام لهؤلاء الكتاب، لا يمكن بالطبع اتهام أى منهم بأنه لم يتمكن من خلق كوميديا قومية، ولكن ما أحاول إبرازه هنا هو ، على وجه التحديد، عبقرية لوبى دى بيجا ، الذى عرف ، منذ بداية مشواره الدرامى ، كيف يكتب مسرحاً قومياً ، ولنتذكر هنا الكلمات التى قالها ثيريانتس : «وبعد ذلك جاء دور وحش الطبيعة ، العظيم لوبى دى بيجا ، فنصب نفسه على عرش المسرح...» ، وها هم أتباع لوبى دى بيجا يبررون كتاباتهم الجديدة باتباعهم مثال لوبى دى بيجا ، وهو السبب الكافى لروعة كل جديد . منذ البداية، تمتع لوبى دى بيجا بمكانة هائلة، وأهم ما فى هذا المشوار الطويل من نجاحات لوبى دى بيجا يكمن فى مفهومه للمسرح، والذى لم تنفك عنه نظرتة - أهو حُدىس محض؟ - عن الغاية المرجوة من المسرح باعتباره فنا يكتب من أجل الشعب، أو، إذا ما عكسنا ترتيب الكلمات، المسرح الذى كان الشعب هو جمهوره الوحيد والأصيل، النبلاء والقرويون، الرجال والنساء، المثقفون وغير المثقفين التقوا فى نقطة إحساسهم وتفكيرهم بالنسبة للحياة بصفتهم إسبان، هذه الطريقة الإسبانية فى التكيف أو عدم التكيف مع الواقع المعيش التقطه لوبى دى بيجا فى ذاته فى شعوره وإحساسه الذاتى، هكذا نجد لوبى دى بيجا فى وسط الحياة التى عاصرها وعاشها، والتى شهد الكثير من معالمها، وقام أيضا بتمثيل بعض المثاليات والمعتقدات التى سادتها - قد تحول إلى مترجم لهذه الجماعة لمجرد أنه يترجم نفسه هو، وما يقوم لوبى بترجمته لا علاقة له بالفكر، وإنما بترجمة وعيه باستمرارية وجوده كإسبانى يعيش فى إسبانيا محددة ، مفعمة بالمغامرات - الإيجابية والسلبية على حد سواء - فى أواخر القرن السادس عشر والثالث الأول من السابع عشر، وإذا ما كنت فى حل من أن أقول ما أرى، فإن لوبى دى بيجا ككاتب درامى قد اكتشف فى أعماق نفسه لوبى دى بيجا الشعب، إن إخلاصه لنفسه ، ولتلقائيته الحيوية الأصيلة ، القائمة ، دون نفي يذكر - وهذا أمر فى غاية الأهمية - لمتناقضاته الذاتية، سيمثل واحدا من أسرار نجاحه الدائم.

لقد حقق المسرح الذي أبدعه لوبي دي بيجا نجاحا على الساحة الإسبانية على مدى ما يقرب من مائة عام؛ وذلك لأنه، بين أشياء أخرى عديدة، كان يتمتع بالآنية التي لا تنقطع، تلك الحداثة والآنية التي تمتع بها هذا المسرح، والتي ضمنت له الصلاحية والدوام، لا ترجع إلى كون موضوعاته الدرامية حديثة، وإنما لكونها أيا كان نوعها (من الإنجيل أو التاريخ الأجنبي أو الإسباني قديمة وحديثة، أو موضوعات روائية .. إلخ) موضوعات مستوعبة ومحسوسة من منظور يومي أنى من قبل كل إسباني، ولهذا اليوم الآن بالذات، ومعنى ذلك أن لب الموضوع تمثل فى نظرة الرجل الإسباني - وصفة الإسباني هنا لا تمثل شيئا عرضيا، وإنما جوهريا أساسيا - الذى من خلاله تتم ترجمة الواقع العالمى، وجهة النظر هذه ، التى يشارك فيها - باعتبارها تخرج من عباءة واقع معيش- المتفرجون، تسمح بميلاد مسرح شعبى، وهى ظاهرة قليلا ما نجدها فى تاريخ المسرح العالمى، من الواضح طبعاً أن وجهة النظر هذه قد أتت لتضع حدوداً، من جانب آخر للإطار الحدودى الذى لا شك فيه للدراما القومية الإسبانية.

### وفرة وارتجال : Fecundidad e improvisación

معروف ذلك الإنتاج الغزير الذى تركه لوبي دي بيجا، وقد أتت وفرة هذا الإنتاج لتجعل منه حالة فريدة، وظاهرة أصيلة داخل تاريخ الآداب، وفرة وارتجال صفتان لازمتان على الدوام للكاتب لوبي دي بيجا وإنتاجه الدرامى، «وحش الطبيعة» و«جهبذ الجهابذة» ... إلخ، والآن بعيداً عن تلك الوفرة الخلاقة وتلك القريحة القادرة على الارتجال، أود أن أبرز هنا ملاحظة أخرى ، والتي لا أهمية للوصفين السابقين بدونها، وكذلك فهى تعرف لنا جانبا هاما فى شخصية لوبي دي بيجا: قدرته الرائعة على العمل . فى الدراسات الخاصة بالسيرة الذاتية للوبي يركز الجميع على قدرته الحيوية، جهده الهائل، قدرته الغرامية، والتي تقدمه لنا فى صورة قوة طبيعية، ومع ذلك ، فإن ما يدهش حقا هو استسلامه الكامل لمهمة الكتابة، لقد خصص وقتا للكتابة أكثر من ذلك الذى خصصه للحب وللمغامرات التى تهدف إلى التمتع بكل لحظة من لحظات الحياة، حيث بقى زمنا طويلا مشدودا على الطاولة، وفى مرات عديدة قدم لنا لوبي دي بيجا الشواهد الدالة على استسلامه هذا للعمل ، يكفينا هنا أن نذكر شاهدين مستخرجين من رسالتين أدبيتين قام بكتابتها :



بين كتب لاتينية وإيطالية  
أمضى هنا،  
يا جسبار،  
الأيام الوجيزة،  
التي عادة ما تنقضى فى أفكار فارغة  
(إلى المحاسب جسبار دى باريونويو)  
ها هو الصبح يتنفس وأنا بين الكتب  
إلى أن تنزل من السموات العلا  
بإذن ربي ساعتى.  
(إلى السيد أنطونيو أورتادو دى منيدوثا)

دائما ما كان لدينا انطباع، تثبت عن طريق الإشارات العديدة التى يوردها لوبى دى بيجا عن حياته الشخصية فى رسائله الأدبية المتعددة الشعرية، بأنه كان دائم التطلع إلى لحظات السلام، إلى الهدوء، إلى العزلة المحببة إلى نفسه داخل مكتبه، رغبة مال إليها رغم العديد من خطوب الدهر والموانع التى نجمت عن مزاجه القلق والعاطفى وظروفه الحياتية، فى وسط ذلك الخضم الهائل من العواصف والآلام التى اجتاحت نفسه ونفسيته، عرف لوبى كيف ينزوى، سارقا بضع ساعات يخصصها لنومه، أو مخصصا أوقاتا طويلة من حياته للخزانة التى تضم بين جنباتها كتبه وأوراقه.

حين يتحدث النقاد عن كالديرون دى لباركا يشيرون إلى «سيرته الذاتية الهادئة»، وعند الحديث عن لوبى تسيطر الصفحات وغيرها من الصفحات الكثيرة التى تحكى تاريخ غرامياته، دون أن يتحدث النقاد عما كان من الواجب، منطقيا، الحديث عنه: «حب لوبى دى بيجا للعمل إنه العمل ومثله فى ذلك مثل الغراميات، الذى يمثل الدين الحقيقى لحياته؛ بالتحديد لأنه كان رجلا محبا للعمل بصورة كبيرة، ولأنه كان رجلا راغبا ومحتاجا إلى أن يتماهى مع قلمه، عرف كيف يكتب كثيرا عن غرامياته الخاصة، وبكل تأكيد كرس لوبى دى بيجا ساعات طويلة للكتابة عن الحب أكثر من ممارسته له، والكثافة لا تعنى التكرير المتواصل، وما انقطع لوبى دى بيجا أو استمر فى عمل شئ أكثر من تخصصه تخصصه وانقطاعه لإبداعه الأدبى. ولنبرز، إذن، إلى جانب غزارة إنتاجه وموهبته فى ارتجال الأعمال، أو بالأحرى الصفة المكملة لهاتين، مقدرة العبقرية على العمل.

## المنحنى الشعبى عند لوبى دى بيجا popularismo :

من الأشياء القيمة فى شخصية لوبى دى بيجا الدرامية يبرز بنفس القدر ما يمكن أن نطلق عليه «المنحنى الشعبى popularismo». قرأ لوبى كثيرا، وقرأ فى كل المجالات ومن قراءاته تمثل له سيال هائل من المعارف التى، بعد ذلك، ما إن تحولت وأصبحت تمثل منتجا خاصا به، بدأت تطفو على صفحات أعماله، كان رجلاً قليل المشاكل أو أنها محيت من قاموسه، تمتع بعقل قليل التأمل إلا أنه كان فى غاية الوضوح مع مقدرة هائلة على التشريب؛ ولهذا فقد كان بإمكانه أن يحيل كل ما تصفحه فى الكتب أو يرقبه فى الحياة إلى مادة يمكن التعايش معها ، كان كل شئ يلمسه يتحول فى الحال إلى كلمة ، وكلمته دائما ما كانت تظهر فى صورة تجسدية، تشكيلية، وكل ما يمثل مفهوما أو تجريدا يتجسد فى الحال فى شكل كلمة متولدة فى الحواس الجسمية الخمس، وتأتى كلمته إيقاعية فى الغالب، مشرية بالواقعية، تمتع بالحساسية منذ شبابه المبكر، أمام الأشعار الشعبية «الرومانثى» التى خطت بين دفتى مخطوط كبير، تعلم فيه ما يمكن أن نطلق عليه فن الشعر الطبيعى، إلى أن وصل فى قوله عن «الرومانثى» إنه «شعر تحسده اللغات الأخرى، لما به من رقة وعذوبة وسهولة، ولكونه قادرا على حيازة كل تلك الأساليب والشخصيات فبإمكانه أن يملك اللغة الأكثر بطولية وحماسة..» وبالتحديد، عبر هذا المخطوط الشعبى، توصل لوبى دى بيجا إلى التعبير الشعبى المعيش بكل قوة، للبعد البطولى للوجود، المتأصل فى ضمير الإسبان الذين عاشوا عصره، والمهم، بالتالى، فى مسرحه وكل المسرح الإسباني، وفى نفس الوقت الذى يعلن فيه لوبى دى بيجا امتلاكه لهذه الكلمة الشعبية ولروحها، هناك أمر آخر أشار إليه كارل بوسلير حين كتب عن «الإحساس العبقري عند لوبى دى بيجا للدلالة النفسية للأجواء المحيطة بكل طبقة»، والتى سمحت له برؤية «ارتباط الإنسان بالواقع المحيط به، بارتقائه وأعراقه وعاداته»<sup>(١٦)</sup>، هذه «الحاسة العبقرية» فى التقاط الوسط البيئى تمكن لوبى دى بيجا من تطويرها وخاصة فى التعامل مع «المخطوط الخاص بالأغاني الشعبية»، وبصفة عامة مع الشعر الشعبى الإسباني (القشتالى) ، حيث توجد بعض الملامح التى تحدد بنظافة الظروف المحيطة بكل شخص ، ووسطه البيئى . إن «السمة الشعبية» التى يتصف بها لوبى دى بيجا تكمن على وجه الخصوص فى استعداده، على اختلاف فى الحساسية والذكاء، ليلتقط من الآداب أو من الحياة، بكل ما به من أنية وحيوية، قيم كل ما يمكن أن يشكل جزء من التراث، هذا التراث الذى يحتوى على الأغاني، والعادات، والأعياد، والأجواء الاجتماعية، والخرافات، والمواقف، والذى يجرى كعرق مائى خالص على طول

وعرض حياة الشعب، الذى يملك ألفاظا ومظاهر مختلفة المناطق الطبيعية والعاطفية من الأرض الإسبانية، يبدو أن لوبى دى بيجا يمتلك هذا التراث من فوره، ويعرف كيف يجعله يتدفق، كما لو أنه قد ولد فى التو، فى نفس أحشاء إنتاجه الشعري، فى أعماله الدرامية، نسمع رنيننا دائما، كما لو كان ماء ينبوع، لذلك الصوت المتعدد الرقيق النقى للتراث، التراث الذى يبدو شيئاً حياً، حماسة، أملاً، حلمًا.

### الغنائية Lirismo :

هناك ميزة ترتبط ارتباطا حميما بما تقدم من شعبية لوبى دى بيجا، ألا وهى غنائية ما كتب من أعمال، لا يتعلق الأمر هنا بعثورنا فى كل واحد من أعساله أو فيها جملة على مناطق ذات غنائية ملتهبة، ومشاهد ذات غنائية رقيقة أو جافة، وإنما يتعلق بكون الكاتب والغنائى يعملان فى مجال الإبداع الدرامى نفسه، بتوافق واتحاد فى نفس الغاية، وكشاهد لا يخطئ على هذا الاتحاد تأتي اللغة الدرامية عند لوبى دى بيجا، والتي هى، فى اللحظات الأكثر قوة وتكثيفاً، عبارة عن كلمة شعرية، وهكذا نجد أن أفضل أعمال لوبى وأفضل مشاهد، تلك التى لاشك فى نسبتها إليه ، تبدو بالمعنى الذى أشرنا إليه أنفاً، شعراً درامياً. إن لوبى يتميز بديناميكية الحدث التى يتحدث عنها مارثيل كاريون، تلك الديناميكية فى الحدث، التى تحذف من «الأسطورة» ما هو غير ضرورى، ما يمكن أن يكون عبئاً لا حياة فيه داخل الإطار الدرامى، والتي تحدد معالم بناء المادة الدرامية فيجعله يتبنى التوالى السريع للمشاهد عبر انتقالات مفاجئة، هذه الديناميكية فى الحدث التى تدفع من داخل الدراما نفسها، إلى التكثيف والدمج، وتوجه انتباه الكاتب إلى المثير من المواقف الإنسانية، تقوم تحديداً على الغنائية الأساسية للإبداع الدرامى للوبى دى بيجا، ومصدر هذه الديناميكية الآنى يوجد فى عالم «الرومانثى»، وتحديداً حين وددت إبراز خصائص هذه الديناميكية الخاصة بالحدث الأصيل لمسرح لوبى دى بيجا -والذى انتشر من خلاله على صفحات مسرح القرن السابع عشر- استخدمت سلسلة من الملامح التى أشار إليها ميننديث بيدال باعتبارها خصائص مميزة لأسلوب «المخطوطات الشعبية»، ولكن بالإضافة إلى هذه الغنائية الأساسية نجد غنائية أخرى أكثر بروزاً يتم التعبير عنها، عن طريق الأغانى وأغاني أعياد الميلاد، فى تلك المشاهد اللامتناهية، التى عاش فيها الأشخاص ملذاتهم وألامهم فى ارتباط وثيق مع الطبيعة، هناك المشاهد الريفية الرائعة التى عبر فيها لوبى عن



جمال الأيام في انقضاء ساعاتها في منظر طبيعي رعوى، يسود فيه السلام والسعادة وتتواصل فيه القلوب بالطبيعة البسيطة، تلك المشاهد التي تظهر لنا نوعا من الانسجام الطوباوي، لقد أحس لوبي بصورة مكثفة بشعرية الطبيعة وانعكاساتها على حياة الأفراد الذين ينعمون بها.

## ٢- جوانب إنتاجه الدرامي Aspectos de su teatro :

ليست هناك مشكلة تصعب على الحل المرضى مثل تلك التي تطرحها الحاجة إلى تقديم الإنتاج الدرامي الهائل للوبي دي بيجا بالتزام منهجي إلى حد ما.

كيف لنا مسبقا أن ننظم هذه الغابة المسرحية الهائلة والمتشابكة دون أن نترك خارجها أي جانب من الجوانب الهامة؟ إنه لمن المستحيل أن نلجأ، كما حدث ذلك بالنسبة للمسرح الإليزابيثي الإنجليزي أو المسرح الفرنسي، إلى التنظيم المريح للأجناس الدرامية الكلاسيكية؛ إذ أنه كما نعلم تمثل الإطاحة بالأجناس الدرامية الخط التعريفي خارجيا، للمسرح الإسباني، منذ ميننديث بيلايو جرت العادة على تبني التصنيف الموضوعي كقاعدة لدراسة أعمال لوبي دي بيجا، وهكذا يتم تصنيف الأعمال في مجموعات وفقا للموضوعات والدوافع أو المضمون، ولكن هذا التصنيف ليس بالأفضل، رغم أنه الوحيد، ويؤدي بدوره إلى ظهور مشاكل عديدة، حيث يجمع في تصنيف واحد أعمالا غير متشابهة في بنيتها، وعلى جانب آخر، فإن هذا التصنيف الخارجي المحصن، يحول دراسة الأعمال الدرامية إلى ما يشبه المجلة المفعمة بالعناوين التي تثقل كاهل القارئ، وإذا ما أخذنا في الحسبان، في نفس الوقت، أن لوبي دي بيجا يهتم بمعالجة نفس الموضوع وفقا لأساليب درامية متنوعة أو من خلال وجهات نظر تختلف من عمل إلى آخر، وكذلك من فصل إلى آخر داخل العمل نفسه، فسوف يكون هناك أمل في حل المشكلة المتعلقة بتصنيف تلك الأعمال على أساس علمي حقيقي مع هذه الاستثناءات كلها، فما لا شك فيه أن التصنيف الذي أسس له ميننديث بيلايو يقدم لنا، بكل ما فيه من عيوب، نوعا من البانوراما لمسرح لوبي دي بيجا، وبما أن المعيار الذي تبنيه في هذا الكتاب منذ البداية يقوم أساسا على قاعدة انتقائية وليست تراكمية، فسوف نجمع الأعمال الممثلة لأبرز جوانب مسرح لوبي حول العديد من الأنوية، وكل نواة من هذه الأنوية سيتم تحديدها عبر نظام من القوى أو المبادئ القائمة في ساحة النزاع، ومن الآن نلفت النظر إلى أنه لا يهمنا أن نقيم تصنيفا معيناً،

ولكن ما يهمنا هنا، على العكس، هو أن نقدم بأكثر الطرق حيوية، عبر مجموعة من أعمال لوبي، أفضل ما يشتمل عليه العالم الدرامي لكاتبنا، وحتى نصدر إلى اختيار أعمال لوبي لم نلجأ فقط إلى الاستناد على رأينا الجمالي، وإنما على وجه الخصوص على ذلك التراث النقدي الذي لا ينكر، والذي، في ثرائه بالأعمال والأيام، أصبح من خلال معايير وتقديرات متعددة يمثل بشكل وحدوي داخل الإطار الجغرافي الواسع لمسرح لوبي دي بيجا، الإشارات التي تحدد القيم العليا داخله، واليوم نجد أن كل النقد الإسبان والأجانب يعلنون تميز مجموعة من الأعمال، هي هي دائما في نفس الأعمال، لها عناوين تبدو ظاهرة في كل الدراسات، سواء أكانت ذات موضوع واحد أم لا، حول مسرح لوبي دي بيجا لا علينا أن ننسى ذلك الذي تكرر مرارا وتكرارا: حتى في أسوأ الأعمال التي كتبها لوبي نجد دائما مشهدا طيبا تشع منه عبقريته، هذا أمر أكيد، ولكننا نرد السقوط في دائرة التظاهر بالورع التي سقط فيها العديد من النقاد الذين، بانقيادهم بحبهم للوبي، يغفرون له كل شيء، ولديهم في نفس الوقت تبرير لكل شيء، بالتحديد، فإن مثل هذا التقلب الورع في اتخاذ رأي محدد، والذي نراه مفرطا للغاية، قد أضر أكثر مما نفع المعرفة الحق بلوبي دي بيجا، الذي لا يقرأ له الجمهور الحالي، نظرا لعدم وجود طبعة شعبية لأعماله، لا نطالب بأن تضم بين جنباتها أعمالا كثيرة، وإنما أفضل هذه الأعمال عشرين أو ثلاثين - ففيها الكفاية - والتي يمكن من خلال قياس عبقريته ككاتب درامي، وتمثل بدورها أفضل الأجناس الدرامية التي مارس كتابتها، بداية بالمأساة اليونانية والتراجيكيوميديا، وانتهاء بالكوميديا بمعناها الدقيق، في أي من أشكالها الموضوعية المختلفة.

### دراما السلطة الظالمة Dramas del poder injusto :

هناك عدد كبير من الأعمال الدرامية للوبي دي بيجا تعالج الاستخدام غير العادل للنفوذ من قبل صاحب النفوذ والسلطان، والذي من الممكن أن يكون أحد النبلاء أو الملك نفسه، وكمثال للحالة الأولى :

( أ ) هناك ثلاثة أعمال رئيسية : الملك أفضل حاكم El mayor al calde, el rey ، وبريانيث وحاكم أوكانيا Peribániz y el comendador de Ocana ، وفوينتي أوبخيونا Fuenteovejuna .

أما الحالة الثانية فتتمثل في :

( ب ) دوق بيسيو El duque de Viseo ونجمة أشبيلية La estrella de Sevilla .

( أ ) حين يقوم أحد النبلاء بممارسة ظالمة للسلطة والنفوذ، فإن البطل المنافس له غالبا ما يكون قرويا Villano، أحد رجالات القرية الذي، باندفاعه متأثرا بوعيه لقضية الشرف، الكامن في نفس الوقت في الشعور بكرامته الشخصية والأمن الذي يهبه إياه ماله من نسب عريق ودم طاهر، لم يلوث بعد، وذلك لأنه ما زال يمثل عضوا داخل طبقة «المسيحيين القدماء» ، فيحضر أمام الملك طلبا للعدالة، حتى يقوم هذا الأخير بإنزال العقوبة بصاحب النفوذ، الذي لم يعرف كيف يستخدم سلطته بما يتناسب مع الحق والعدل، وإما لكي يؤيد الانتقام الذي اقترفه ذلك القروي بيديه، في هذه الأحوال يلعب الملك دائما دور القاضي الأعلى، ويأتي حكمه كالصاعقة على رأس صاحب النفوذ وفي صالح قضية القروي. الملكية والقرية (الممثلة لعامة الشعب) يكونان جبهة متكاتفه ووحدة منسجمة، ذات مغزى سياسى ودينى على حد سواء، على الرغم من أننا نجهل التاريخ الدقيق للأعمال الثلاثة الأولى، فمن المحتمل أنها قد أتت مكتوبة على هذا النحو من الترتيب: بيريبانيث وحاكم أوكانيا (١٦١٠؟) فوينتى أوبيخونا (١٦١٢ - ١٦١٤) والملك أفضل حاكم (١٦٢٠ - ١٦٢٣) لتكن دراستنا لها بهذا الترتيب، على الرغم من أن المتبع أن تبدأ الدراسات بالملك أفضل حاكم ، وتنتهى بفوينتى أوبيخونا<sup>(١٧)</sup>.

## بيريبانيث وحاكم أوكانيا :

يبدأ العمل وسط جو من السعادة الغامرة التى تلف إحدى حفلات العرس، بيريبانيث أحد مزارعى أوكانيا، رجل ثرى وشريف يتزوج من الجميلة كاسيلدا Casilda قروية مثله، وهاهم أهالى القرية يحتفلون بهذه المناسبة، يرقصون ويغنون الأغاني السعيدة، يسود جو من السلام والانسجام، ومن بين هذه البيئة الريفية تنبعث الأشعار الكثيفة القوية، حيث تسير الحياة ملتصقة التصاقا وثيقا بالحقول الريفية، وبيريبانيث وكاسيلدا منغمسين في حبهما، يشعران بأنهما ثريان بنفسيهما، سعيدان بوضعهما الذى لا يرضيان عنه بديلا، وبيريبانيث صاحب الأصل العريق يحظى بتقدير أهالى قريته:

إن بيريبانيث، مزارع أوكانيا،  
مسيحي قديم، وثرى، رجل يتمتع  
باحترام كبير وسط أقرانه،



وهم إذا ما أرادوا الرفعة الآن،  
فى هذه القرية، يتبعون اسمه  
كل أولئك الذين يخرجون إلى الحقل بمحاريثهم،  
فهو، رغم أنه قروى، يتمتع بعظيم الشرف.

إذن، فلسنا أمام بيريبانيث القروى بكل بساطة، أى قروى، وإنما أمام رجل يتمتع  
بصفة استثنائية من الناحية الأخلاقية داخل القرية، إلى جواره زوجته كاسيلدا تشع  
جمالا وتزدان بمالها من فضائل جمّة، من أبرزها وفائها لزوجها، إنها نموذج الأنوثة  
الطبيعية، ومثال للزوجة الكاملة، وعليه فالبطلان الشعبيان هما شخصان يمدّهما لوبى  
دى بيجا بأسمى الفضائل، أما البطل المضاد، حاكم أوكانيا، فيقدمه الكاتب أيضا  
كمثال للفرسان، ومن بين ما يتحلى به من فضائل تبرز الشجاعة والكرم والمروءة، وكلها  
فضائل تجعله من الشخصيات العجيبة فى نظر أهالى القرية. جمع الحظ الخالص بينه  
وبين كاسيلدا، وفى الحفل خراً هذا الحاكم على الأرض على إثر ضربة سدها إليه أحد  
العجول التى كانت تجرى مهرولة، فتركه فاقد الوعي، تقوم كاسيلدا على رعايته، وحين  
يعود إلى رشده يقع الحاكم، بعد أن أغرم بجمال كاسيلدا، فى حبها، هذه العاطفة  
المفاجئة التى تسيطر سيطرة كاملة وجامحة على كيانه كله، فتعمى عقله، هى التى جعلت  
تحركاته تتوجه نحو هدف واحد هو: امتلاك كاسيلدا، ولأجل تحقيق هدفه يحاول أن  
يكسب الزوج فى صفه، فيلزمه ببعض الأفضال التى يقدمها إليه بغرض أن يغمض  
عينه عن شرفه، وذات ليلة انتهز غيبة الزوج عن بيته وحضر إلى بيت كاسيلدا التى  
ردته على أعقابها بعد أن أيقظت الحصادين، وهنا لا نجد حاكم أو كانيا يتصرف  
كسيد، وإنما كرجل مغرم، وحين يرى نفسه مرفوضاً من هذا الجانب الأخير يستشيط  
غضباً ويحلف بينه وبين نفسه بأنه :

حتى لو أنفقت كل ثروتى  
وشرفى وعرضى وحياتى،  
لا بد من أكسر ما بك من شمم،  
لا بد من أن أهزم ثورتك.

هنا نجد أن الحاكم يتحرك بوازع من الحب، أى الرغبة التى لم تنطفىء والغرور المجروح، فيتأثر بكل ذلك سلوكه، يبدأ الحاكم فى انتهاز فرصة أمر فيها الملك بأن يخرج مجموعتين عسكريتين من المزارعين، فيبعد بيريبانيث عن القرية بعد أن عينه قائدا لمجموعة منهما ، وقلده هو شخصيا سيف الفروسية، وفى الليل يتمكن الحاكم من الوصول إلى كاسيلدا، التى ما زال يقول لها:

أتيتك

عبدا ، رغم أنى سيد.

تتأهب كاسيلدا للدفاع عن نفسها : هل سيفتصبها الحاكم؟ وهنا نجد بيريبانيث، الذى رحل والشكوك تملؤه، ثم عاد على عجل إلى بيته، الذى دخل إليه عن طريق منزل أحد الجيران - قد اختبأ، وما هو يخرج من مخبئه ويصيب الحاكم بجروح مميتة، وقبل أن تبلغ روحه الحلقوم يعترف بأن بيريبانيث قد قتله عن حق، ويقول أكثر من ذلك:

إنه ليس قروياً بل فارساً،

حيث قلده السيف

بزينته المذهبة،

وما أخطأ فى استخدام..

هذا الصراع الذى صورده لوبي دى بيجا لا يعد، فى أى شكل، صراعاً اجتماعياً؛ إذ أنه ما نجد الأبطال، فى أى لحظة، يتحركون بدافع من وعى يذكر بالطبقة الاجتماعية التى ينتمون إليها، فكل واحد منهم يمثل نفسه كفرد من أفراد المجتمع، والمسئولية الناجمة عن الأعمال التى يقتربها كل فرد تلقى على الأشخاص لا على وضعها، لوبي الذى تعود إعلاء القيم الفردية يعقد مواجهة بين أحد رجالات القرية وآخر من أصحاب النفوذ، ثم يتركهما فى حرية كاملة يعرب كل منهما بما يقتربه من أعمال عن قدر ما يتمتع به من قيم وشجاعة شخصية. إن الخطأ الذى اقتربه صاحب النفوذ يكمن ، فى المقام الأخير ، فى تقديمه للرغبة الشخصية على الواجب الذى يفرضه عليه نفوذه ، ومع ذلك فإن الندم والتوبة الصادرين عن الحاكم الذى يعفو عن بيريبانيث، يعملان على

إرجاع النظام المكسور إلى حالته الأولى، هكذا يكتسب الصراع فى الساعة قبل الأخيرة بعدا أخلاقيا.

أما الملك الذى تصل إلى أسماعه أخبار تلك الحادثة، فتثور ثورته ويطرح ثمنا لمن يقدم له رأس بيريبانيث، بالنسبة للملك يعتبر بيريبانيث رجلا قرويا تجرأ على قتل أحد النبلاء، وفقط عندما يمثل بيريبانيث أمامه، وفى لغة تنم عن وعيه بكرامته الشخصية، يحكى له ما حدث، يحكم ببراعته. إن الأصل الذى تنطلق منه عدالة الملك هنا لا علاقة له بالناحية الاجتماعية، وإنما الأخلاقية، ولكن النتيجة النهائية هى أن الملك قد حكم بالعدل فى قضية القروى، رغم أنه يجرؤ على أن يخفى اندهاشه بأنه:

... مزارع بسيط

يقدر شرفه عظيم التقدير.

**فوينتى أوبيخونا Fuenteovejuna :**

فيرنان جوميث حاكم عسكرى تابع لسلاح كالاترابا، سيد فوينتى أوبيخونا<sup>٢</sup> اشتهر بين أقرانه بالشجاعة فى استخدام السلاح والإباحية بين النساء، كان نصيرا لخوانا لابلترانيخا فى حصولها على عرش البرتغال ، يبدأ مشوارا من الكفاح فى مواجهة أنصار الكاثوليكين ، وبعد الاستيلاء على مدينة ثيودادريال ، يعود مرة أخرى إلى فوينتى أوبيخونا، القرية التى تقع فى حوزته والتى اختارها لإقامته، واستقبلته القرية بالهتافات. هذا الحاكم، الذى ظل يطارد على مدى أكثر من شهر لاورينثيا Laurencia الفلاحة الجميلة ابنة العمدة، بدأ سلسلة من البحث عنها حتى يغتصبها . فروندوسو Frondoso فلاح، خطيب لاورينثيا، يهدده بقوس فولاذية، يحلف فيرنان جوميث بأن ينتقم، وفى الاجتماع الذى يعقده مجلس القرية الذى يكون الفلاحون أعضاء، ويشعرون بالإهانة من جراء سلوك الحاكم، يرجونه بأن يتصرف تصرف الأسياء، وألا يطلع شرفهم، هنا يسخر الحاكم منهم؛ حيث يراهم كقرويين أناسا لا شرف لهم، وقبل أن يرحل من جديد إلى الحرب يرتكب حماقة جديدة: يسلم خاثينتا Jacinta إحدى بنات القرية لجنوده حتى يغتصبونها، ويأمر بجلد مينجو الفلاح البسيط الذى خرج يدافع عن الفتاة، وما إن رحل الحاكم حتى استعادت قرية فوينتى أوبيخونا أنفاسها وانتهزت فرصة غيابه حتى تحتفل بعرس لاورينثيا وفروندوسو،



ووسط هذه السعادة الغامرة يحضر الحاكم، يأمر بسجن فروندوسو ويحمل لاورينثيا معه، وهنا بادرت القرية بالاجتماع فى مجلسها لتناقش، فى ثورة، ما الذى عليها أن تفعله إزاء هذا الموقف، يقترحون أشياء عديدة لحل هذا الموقف: اللجوء لحماية الملكيين الكاثوليكين أو هجر المدينة أو قتل الحاكم :

لنشهر السلاح فى وجه السيد.

هكذا يرد واحد منهم . لم يتمكن ممثلو الشعب من التوصل إلى اتفاق، وما هى لاورينثيا، بملابسها الممزقة بعد أن عاملها الحاكم بكل قسوة وفظاظة، تصل إلى الصالة وفى لغة تجعل العاطفة تدوى تسب الرجال وتحثهم على الانتقام، وهكذا نرى الشرارة التى كانت غائبة لإلهاب غضب الجماهير تشتعل فى نفوسهم جميعا، هنا يخرج المجتمعون صائحين: «تحيا إيسابيل وفيزناندو والموت للخونة» «فوينتى أوبيخونا، الموت للخونة!» ثم يهجمون على بيت الحاكم فيقتلونه ، وبعد ذلك حين تم تنفيذ الانتقام نرى الشعب الذى عرف كيف يتخلص من الطاغية بنفسه يتوصل إلى اتفاق لكى يعلن أنه المذنب الجمعى المسئول عن الاغتيال أمام عدالة الملك، وحيث تصل العدالة الملكية تحكم بتعذيب الجميع حتى يعترفوا بقاتل الحاكم، إلا أنهم جميعا رجالا ونساء وأطفالا وشيوخا يردون قائلين: «فوينتى أوبيخونا» ، وفى المشهد الأخير نجد الشعب أمام الملك يلوذ بعدالته ورحمته ويعلن براءته، الأمر الذى يرد عليه الملك قائلاً:

بما أنه لا يمكن التحقق

كتائباً من القضية

رغم فداحة الجريمة

فلا بد من العفو.

لنبرز هنا الأحداث التالية :

١- إن صاحب النفوذ يقدم لنا فى هذه الدراما عبر تراكم من الملامح السلبية بصورة منهجية، أما القاعدة الأساسية التى تبنى عليها شخصيته، مثلما نلاحظ ذلك بوضوح فى المشهد الأول فى أول كلمات ينطق بها الحاكم، هى الغطرسة فى كل مناحى الحياة، نرى بوضوح منذ البداية، التناقض بين المنصب والفضيلة بين الاسم والسلوك الشخصى ، أى بين السلطان والضمير.

٢ - وكذلك فمنذ البداية نلاحظ هناك (فى المشهد الثالث) موقفين لأبناء القرية، يمثلهما لاورينثيا وباسكولا على الترتيب، أما لاورينثيا فتقف بثبات فى مواجهة الحاكم، وباسكولا ترى أنه من المستحيل الوقوف فى طريق سلطة الحاكم، هذان الموقفان لهما معنى دقيقا: النفوذ الذى يتمتع به الحاكم يمثل عبئا ثقيلا على كاهل الأفراد ومصائرهم. هل بإمكان هذا الجمع من الأفراد أن يتمرد فى وجهه، أم أنه سيستسلم تماما؟ بداية من هذا المشهد نرى الصراع قائما، هذان الموقفان يستمران حتى نهاية الحدث تقريبا، والذى يسود منه الموقف الأول.

٣- إن انتقام الشعب باعتباره بطلا جمعيا لا يكمن فى مبدأ الحرية، وإنما فى مبدأ العدالة، وتأتى الثورة الشعبية وتمرد الشعب ناجمين عن الحاجة إلى العدالة، ولهذا فإن الشعب يلجأ إلى الله ثم إلى الملك، إلى العدالة الإلهية ثم إلى العدالة الملكية التى تمثل العدالة الإلهية فى الأرض، أما الحرية فهى نتيجة للعدالة، وليس العكس، العدالة هى التى تدعم قواعد الحرية، ومهمة السلطة تكمن فى إدارة العدالة، وحين تلعب دورها بهذه الطريقة يصبح الشعب صاحب حق، وهذا هو ما يعالجه لوبى دى بيجا دراميا - فى إدارتها بنفسه. وعلى مدى الدراما نجد الشعب يتهم الحاكم بالظلم، وحين يُقدم استيبان Esteban، الذى تحول إلى ذراع بسيطة للعدالة الشعبية ، على قتله ، يقول :

ذُق الموت أيها الحاكم الخائن !

الخائن لماذا؟ لأنه خان فى الحقيقة جوهر السلطان الذى خُوِّل: العدالة . أما الشعب الذى تحققت رغبته فى العدل، فقد أصبح على استعداد لتلقى العقوبة التى يقررها الملك، هذا بالإضافة إلى الموت إذا ما دعت الضرورة لذلك، بالنسبة للملك ، فإن الشعب قد ارتكب جريمة، جريمة لا يمكن أن تترك بدون عقوبة، وهذه الكلمات التى ينهى بها الملك الدراما تأتى ذات دلالة واضحة فى ذاتها:

بما أنه لا يمكن التحقق

كتابيا من القضية

رغم فداحة الجريمة

فلا بد من العفو .

٤- فى مشهد التعذيب اختار لوبى دى بيجا ممثلين عن الشعب هم: عجوز، وطفل وامرأة ومينجو Mengo الرجل البدين والجبان، أى أنه قد وقع اختياره على أكثر الأفراد ضعفا، هذا الاختيار يضع بطولة الشعب فى أعلى درجات القوة، وهذه البطولة هى ، فى النهاية ، التى تتقده، وإذا ما نظرنا إلى بنية الدراما، فسوف نجد أن أفضل ما أصاب فيه المؤلف ينحصر بالتحديد فى هذا التواصل بين مشاهد الانتقام والتعذيب، وهكذا فإن الشعب الذى اتحد من أجل الانتقام يصبح على وعى بهذا الاتحاد فى مشهد التعذيب، هذا التعذيب لا الانتقام هو الذى يحدد أسمى درجات بطولة هذا الشعب، أما الانتقام - وهذا ما شاهدناه - فيشكل فى عرف الملك نوعا من الجريمة، البطولة كانت هى منقذه من العقاب ولوبى رجل زمانه حتى النخاع، ولم يتمكن من كتابة دراما حرية الشعب، وإنما دراما البطولة الشعبية.

### الملك أفضل حاكم El mejor alcalde, el rey :

يبدأ العمل بتقديم ملء بالغنائية النظيفة والبراقة للحب الذى يجمع بين سانشو وإلبيرا، اثنين من شباب الريف الشرفاء يجمع بينهما غرام خالص وتجربى بينهما مناجاة غرامية فوق خلفية من منظر طبيعى جليقى، يسود انسجام شديد بين قلبى العاشقين والطبيعة التى يعيشان فيها، نونيو Nuno والد إلبيرا رجل وقور مكرم من رجالات الريف ويعطى ضوءاً أخضر للاحتفال بالزواج، وينصح سانشو بأن يخطر سيده دون تيو بما عزم عليه، حتى يشرفه ويعطيه من عطاياه، وهكذا يقوم دون تيو ، الشريف صاحب النفوذ الذى فى عزله داخل إقطاعيته يعيش مستسلما لممارسة الصيد ، باعتباره نشاطا خاصا به وبالطبقة التى ينتمى إليها - بإجزال العطاء الكريم لسانشو متخذاً قراره بحضور حفلة الزواج، ولكن بمجرد أن يرى إلبيرا حتى تدب فيه عاطفة مفاجئة نحوها ورغبة فى امتلاكها، وحتى هذا الموقف نجد تشابها فى الحدث الدرامى بصورة كاملة تقريبا بين هذا العمل وبيريبيانث وحاكم أوكانيا ، ولكن بداية من هذه اللحظة تبدأ الشخصيات فى لعب أدوارها بطريقة مغايرة : دون تيو ، الأكثر بذاءة من حاكم أوكانيا، يأمر باختطاف إلبيرا وحملها إلى بيته، أما سانشو الذى يصحبه نونيو فيطلب من دون تيو أن يجعل العدالة تأخذ مجراها دون أن يتجرأ على اتهامه بالاختطاف، وهنا يكذب عليه دون تيو، وما أن افترض أمر كذبه حتى استشاط غضبا وأمر بقتل هؤلاء الفلاحين بالعصى، يخرج سانشو إلى ليون حيث يتواجد الملك ، ليطلب



عدالته. إن بيريبانيث وشعب فوينتى أو بيخونا قد تجرأ على عمل شيء يفوق ما فعله سانشو. سانشو يعلم أنه إذا ما ظل قابعا فى القرية فلن يحصل على شيء ، وهنا نرى أن نفوذ دون تيو يأتى أكثر ثقلا من نفوذ الحاكمين. إن لوبى يقيم هنا علاقة مشتركة بين الشعب، وطبقة النبلاء وفقا لمعادلة الفقير/ صاحب النفوذ، والفقير لا حيلة له وحده إزاء سطوة صاحب النفوذ، تبدو على الفقير التبعية والعجز المطلقين، ولم يعد أمامه إلا مخرج واحد فقط: المثل أمام عدالة الملك ، يأتى تعظيم الملك فى هذه الدراما بصورة مفرطة، بالمقارنة مع الملكين السابقين، يقوم العامل الملكى، فى الواقع، بالسماع لشكوى القروى الذى، مثله فى ذلك مثل بيريبانيث، ليس كأي قروى آخر، يمثل سانشو أمام الملك قائلا :

سيدي، إنى رجل شريف

رغم ما بى من فقر.

وها هو دون تيو يشترك، فى نفس الوقت، مع طبيعة حاكم أوكانيا وحاكم «فوينتى أو بيخونا»، يبين ذلك هذه الكلمات التى أتت على لسان سانشو فى وضوح تام:

أطلب قصاصا ممن

استغل النفوذ الموكل إليه،

فسلب منى زوجى ،

وسيسلب حياتى أيضا،

إذا لم يلق جزاءه.

ثم يضيف قائلا :

إنه يضع القوانين ويلغيها ؛

هذا حال الشرفاء المتعجرفين

البعيدين عن القوانين.

يسلمه الملك رسالة يقدمها إلى دون تيو، إلا أن هذا الأخير يرفض الامتثال للأوامر الملكية، هنا، ومنذ هذه اللحظة، يكتسب الحدث معنى غير قائم فى العملين

الدراميين الآخرين ، فدون تيو لا يعد مذنباً فقط لكونه أساء استخدام نفوذه، ولكنه يعد مذنباً بما اقترفه من عصيان لأوامر الملك، هذا العصيان، وليس فقط إساءة استخدام النفوذ، هو الذى حرك الملك ليقوم العدالة بنفسه، وسوف تكون عدالة مهيبة، أما إلبيرا فى تلك الأثناء فقد وقعت فريسة لنزوات دون تيو، وما هو الملك بعد أن زوج الفلاحة المهانة فى شرفها لذلك النبيل ملزماً إياه بإعطائها نصف ثروته كعطية، يأمر بقطع رقبته، وأما إلبيرا النبيلة الثرية فقد أصبح بإمكانها الزواج من سانشو.

( ب ) يأتى تعظيم الملكية المثالية وإعلاء السلطة الملكية كحقيقة عاشها الشعب وكعقيدة اعتقدها إزاء تلك الملكية المطلقة، حيث الملك، الذى يمثل التجسيد الفردى للدولة، وأمين السلطة العليا، يقبع فى مكانه بعيدة عن الخير والشر. لوبى الذى أبدع مسرحاً قومياً أحد مبادئه يتمثل فى الوفاء للملك فوق كل قاعدة أخلاقية، وحتى ضد كل ضمير فردى، يصبح رجلاً من رجال عصره المتأصلين، ككاتب درامى، لم يسمح لنفسه بمعالجة أى نوع من مواقف الاحتجاج، وإنما كتب أعماله الدرامية من خلال موقف محافظ للغاية ، وهذا يعنى أن المسرح الكلاسيكى الإسباني قد تصرف دائماً إزاء موضوع الملك وفقاً لنظام أيديولوجى لا يتبدل، ودون أن يسمح لنفسه بأى تناقض أو تحفظ من أى نوع. فى أعمال لوبى دى بيجا نرى سلسلة كبيرة وممتدة من الملوك لها نمطية تتوافق مع فكرة الأمير الكامل : فهم أنصار العدالة والطيبة، وحماة ومنبع الشرف لأتباعهم، مهتمون بسعادة هؤلاء الأتباع هم ظل الله فى الأرض، رحماء بالأبرياء أشداء على المتعجرفين ، متحكمون فى عواطفهم.. إلخ أو قد حدث ذات مرة فى هذا المسرح أن تصرف الملك بمالا يتوافق مع صورته المثالية، أو ظهر على هيئة لا يمثل فيها دور الملك المثالى كاملاً؟ نعم بالطبع هناك سلسلة من الأعمال الدرامية القليلة التى أظهرت الملك فوق خشبة المسرح فى صورة مَنْ يتصرف بشكل يخالف هذه المثالية الملكية، ويسئ استخدام نفوذه، وذلك لأنه، فى بعض الأحيان، تتسلط ذاتيته كإنسان على دوره كملك، فى مثل هذه الأحوال يتسبب سلوك الملك فى مأساة تابعه وحتى موته، ومع ذلك لا أحد يتهم الملك، ولا حتى ضحاياه، كلهم يصمتون ويقبلون، كلهم يلتزمون الصمت ويمتثلون، أو بالأحرى، أن القبول

والامتثال يأتيان مصحوبين بالتصريح العلني بحق الملك في أن يفعل ما يحلو له، وما يرغب فيه على الرغم من أن هذه الإرادة وتلك الرغبة مناقضة لقانون الله والناس.

ومع ذلك، ونحن منشغلون حقا بالكبح المطلق للضمير الفردي أمام السلطة السياسية، ليس هنا إلا أن نتساءل: أمن الممكن مثل هذا الخضوع المطلق لضمير الكاتب؟ ألا تشتمل هذه الأعمال الدرامية التي عالجت موضوع السلطة الظالمة في الوقت الذي تتجسد فيه هذه السلطة في شخص الملك على أمر مغاير؟ هل اللغة المستخدمة من قبل الشخصيات هي نفس لغة الكاتب؟ وإذا ما كان الأمر كذلك، فلماذا كتب هذه الأعمال الدرامية التي لا تظهر فيها شخصية الملك في صفحة بيضاء ناصعة؟ وما هو فوسلير Vossler في مؤلفه لوبي دي بيجا وعصره Lope de Vega y su tiempo كتب يصف الرهبة من شخص الملك، وأنه دائما ما كان يظهر في صورة قوة من قوى الطبيعة<sup>(١٨)</sup>.

لنرقب الآن ماذا يجري على صفحات المأساة، التي لم تُقَوِّم حتى الآن كما يجب، مأساة دوق بيسيو El Duque de Viseo (١٦٠٨ - ١٦٠٩)<sup>(١٩)</sup>.

هذه هي بنية الحدث: يأمر ملك البرتغال دون خوان الثاني الذي أبدى اهتماما كبيرا بأمن العرش، وجريا وراء وشاية وشى له بها محسوبه وأمين سره، بقتل دوق جيما رانس، دون أي دليل موضوعي على إدانته، ثم يغتال بيديه رجلا بريئا آخر هو دوق بيسيو أخو الملكة والرجل المحبوب من قبل الشعب، وما هي الضحايا نفسها التي تعلم أنها بريئة، والتي إذا ما حدث ذات يوم أن تهمس بالغلظة التي عليها الملك، تجذم بل وتحسم الأمر قائلة :

هذه رغبة الملك، هذا أمر الملك،

الطاعة للملك.

وحين يتم اغتيالهم لا نجد صوتا واحدا يرتفع معلنا اتهامه للملك، في هذه المأساة لا يلجأ الملك إلى القتل بسبب عاطفة ألت به، وإنما بسبب خوفه من ضياع الملك والنفوذ- النفوذ الذي لا يهدده أحد- والحاجة إلى الشعور بالأمان.



هنا نجد أن لوبي دى بيجا قد استوحى عمله ، كما برهن على ذلك ميننديث بيلايو، من تاريخ الملك دون خوان La Crónica del rey don Juan ، التاريخ ، الذى يقف فى صف الملك ، أوضح أن دوق جيمارانس (أو دوق براجانتا، كما ظهر فى التاريخ) ودوق بيسيو قد أذنباً بتآمرهما على الملك، ولهذا فمن الناحية التاريخية أصبحت لدى الملك الأسباب السياسية للقتل، أما الشعر الشعبى فقد أظهر الضحايا فى صورة الأبرياء، ولوبي حين أقام بنية عمله تبئى نفس الموقف ، وهكذا ، بدل أن يكتب عملاً درامياً يقوم فيه الملك بقتل رجلين بجرائم سياسية واقعية ، يكتب عملاً آخر يقتل فيه الملك رجلين بريئين، أى أن الكاتب خلال العملية الإبداعية حين يبنى الحدث ويختار أن يكون الضحايا من الأبرياء، غير المذنبين، فى الوقت الذى كان بإمكانه أن يفعل تحديداً عكس ذلك يعلن لنا عن موقفه، فى هذا الموقف الأولى والأساسى الذى يؤصل للدراما، وفى الحدث المعروض، وليس فقط فى كلمات الشخصيات، يوجد الصوت الأعماق لضمير الكاتب لوبي دى بيجا، ما من شخصية تتهم الملك، لكن على وجه التحديد يأتى هذا الصمت الكلى من قبل الشخصيات بمثابة عنصر الاتهام، حيث لا يجب أن ننسى أن الحكم الأخير والنهائى على الحدث المعيش على خشبة المسرح لا يرجع فى شيء إلى الشخصيات، وإنما مرده إلى المتفرج الذى يعلم براءة الضحايا.

من السذاجة أن نُمَاهى بين الكلمة الصادرة عن الشخصيات والكلمة التى يستخدمها الكاتب، متناسين أن هذا الأخير لا يخلق فقط لغة الشخصية، وإنما الحدث، وعلى كليهما يقوم العالم الدرامى لكل عمل من الأعمال، وأن هذا العالم - البنية الكلية- وليس فقط الكلمة أو الحدث، هو الذى يفرض نفسه على المتفرج، وإذا ما أخذنا ذلك فى الحسبان، فسوف يكفيننا ويجنبنا العديد من الأخطاء النقدية حين نصدر إلى تأويل مسرحنا الكلاسيكى- هذا إلى جانب اتهامات عديدة للكاتب بأنه كان كاتباً إمعة.

نفس التقابل أو عدم التوازن بين الحدث الذى ينطوى على الظلم والكلمة الدالة على الخضوع والرضا من قبل من يعانى ذلك الظلم نجدهما أيضاً فى: نجمة أشبيلية La Estrella de Sevilla، وقد نسب هذا العمل إلى لوبي دى بيجا حتى القرن الماضى، إلا أن هناك مجموعة من الكتاب قد رفضت مثل هذا النسب، وإذا ما كان النص الذى بين أيدينا ليس للوبي دى بيجا، فمن المحتمل أنه عمل قد أقيم بناؤه على أساس من عمل آخر مفقود له، وعلى جانب آخر نجد أن إدواردو خوليا مارتينيث، بأدلة وبراهين تبدو لنا ذات ثقل، ينسب أبوة هذا العمل للوبي<sup>(٢٠)</sup>، وبما أننا نرى أن المشكلة لم تحل بعد

بصورة نهائية، سوف نقوم بدراستها هنا بين دراما السلطة الظالمية، وها هي بنية الحدث :

الملك سانشو الشجاع يُستقبل بحماس شديد على أرض أشبيلية، ويرى هنا سيدة ذات جمال خارق، تتولد فيه العاطفة فجأة ، السيدة، الملقبة بنجمة أشبيلية هي أخت لبوستوس طابيرة ومخطوبة سانشو أورتيث دي لاس روئيلاس التي تحبه ويحبها، بوستوس وسانشو صديقان، أما أرياس الذي تمكن من رشوة أمة خادمة لإستريا (نجمة) فيدلف ليلا إلى بيت بوستوس طابيرة ظنا منه بأن هذا لن يعود حتى الفجر، ولكن بوستوس يصل في هذه اللحظة ويحول بين الملك والوصول إلى «إستريا»، وهنا نرى أن بوستوس الذي تعرف على الملك يتصنع أنه لا يعرفه، يتناقشان والملك الذي يخشى أن يفتضح أمره من قبل الخدم الذين حضروا على إثر سماعهم للأصوات العالية ، يفر هاربا، لقد أحس بالإهانة لأنه يعلم أن بوستوس قد كشف حقيقته، ورغم ذلك فقد واجهه، وهنا يقرر الانتقام من بوستوس، ولكن سرا حيث لا يوجد سبب للعقاب العلني ، فيعهد بهذه المهمة إلى سانشو أورتيث دي لاس روئيلاس، جاهلا أنه خطيب إستريا وصديق لبوستوس، يأمره بقتل رجل مذنّب لارتكابه جريمة في حق الذات الملكية، وهنا يعد سانشو الملك بالوفاء بأمره دون أن يدري من المذنّب ، وحين يعرف حقيقة المذنّب ، بعد أن وعد الملك ، يجد نفسه أمام معضلة مأساوية: طاعة الملك أو إنقاذ الصديق، الوفاء بما يراه واجبه أو بما يراه رغبته وإرادته، يدفعه مفهومه للشرف والطاعة إلى اتخاذ قرار بقتل بوستوس، يحكم عليه قضاة المدينة بالموت ضد رغبة الملك، والملك الذي صمت عن التصريح بأنه المسئول عن قتل بوستوس يعترف في النهاية بأنه هو الذي أصدر الأمر بقتله، يرفض سانشو وإستريا ، الثابتين على ما بينهما من غرام، أن تجمع بينهما رابطة الزواج، ما من شخص واحد يعلن اتهامه للملك، أو يلقي باللوم عليه ، لا أحد منهم تظهر عليه علامات الاحتجاج أو النقد، وحين يعلن الملك بأنه كان سبب وفاة بوستوس، يصبح التعليق الوحيد هو ما يلي :

هكذا

أنصفت أشبيلية؛

فبما أن جلالكم أمرتم بقتله،

فما من شك في تضامنها معكم.

ولا حتى إسترياً أخت القتل بأمر من الملك تقدم شكاية تذكر، وسانشو وإسترياً  
يفترقان بعد رفضهما للحب والسعادة، ودونما ضغينة تذكر تجاه الملك، والوحيد الذى  
تجراً على مواجهة الملك تحديداً، هو بوستوس المتوفى، إلا أنه تصنع وقتها أنه لا يعرف  
بأنه الملك فى كلماته، نجد بما لا يدع مجالا للشك، هجاء وسخرية مأساوية مغلفة  
بدرس تعليمى عن معنى كون الشخص ملكا:

الملك هو مانح الشرف  
أما أنت فقد سلبتني إياه ...  
وما يستحق أن يكون ملكا  
من يدوس خواص الآخرين ...

والشخصيات، بما فيها الضحايا، التى دمر الملك حياتها، لا تبدى احتجاجا يذكر!  
وماذا عن الكاتب؟ على ما يبدو فهو الآخر لا يبدى احتجاجا، ومع ذلك فهناك أمر ظاهر  
وجلّى: صدور الأعمال الظالمة عن الملك. ما هو الشيء الحتمى فى ضمير الكاتب:  
الأعمال الظالمة التى حولها إلى دراما، إلى عمل مسرحى، أم الكلمة الصادرة عن  
الشخصيات؟ إذ هناك أمر لا يجب أن يمر علينا مرور الكرام: تلك الكلمات المذكورة :  
بما أن جلالكم أمرتم بقتله . فما من شك فى تضامنها معكم آنفاً .

هذه الكلمات يقولها أحد شخصيات الدراما، ولكن يسمعها ليس فقط الحاضرون  
من الشخصيات الأخرى، وإنما الجمهور، الذى يعلم حقا؛ لأنه من حضر تطور الحدث  
الدرامى، أن بوستوس طائيرة لم يكن متضامنا مع الملك ولم يمنحه هذا الحق . بالطبع  
فمن المغامرة التأكيد مائة فى المائة على نوعية الإحساس الذى شعر به الجمهور، ولكن  
من المشروع أن نزعّم بأن المتفرج لم يفت عليه من الناحية العاطفية، ذلك التباين بين  
الحدث والكلمة، أيامكاننا التأكيد على أن مثل هذا الأمر قد فات الكاتب؟ أنا لا  
أعتقد ذلك.

بالنظر إلى هذه الدراما بهذه الصورة، نجدها فى زماننا - اليوم - تمثل حداثة  
كبيرة، وذلك إذا ما ألبسنا الشخصيات والحدث لباسنا. من ذا الذى لا يتعرف فيها  
على السلطان الظالم، وفى لغة الشخصيات على لغة ذلك الرجل الذى يقبل كل شيء  
ولكل شيء عنده تبريره الحاضر؟ ماذا عساه أن يكون رد فعل المشاهد؟ يجب كل  
قارئ على هذه التساؤلات.



## دراما الشرف : Un drama de honor

فى العملين السابقين أمكن لنا أن نرى الشرف، فى شقه الأكثر عالمية، متفاعلا بحيوية فى بعض الشخصيات الفردية والتكميلية فى مواقف حياتية معينة أو فى الشخصية الجمعية. إن الشرف - الفضيلة، الناجم عن القيمة اللانهائية للشخص، «ميراث النفس»، والذي يتماهى فى أصله ككائن مع الكرامة الشخصية، يحرك بعض الشخصيات من أبناء الشعب أو الشعب كله باعتباره جماعة واحدة، نحو تحقيق الأعمال التى ترفع من شأنهم من الناحية الدرامية إلى مرتبة البطولة، وحين يصبح تركيز الفلاح على ضميره الشريف يتحول، للمرة الأولى فى تاريخ المسرح الأوروبى، إلى بطل بنفس المرتبة الدرامية التى تتمتع بها شخصية صاحب الدم النبيل والميلاد الشريف، البطل الوحيد المقبول حتى هذه اللحظة فى المسرح، وعبر هذا الشعور بالشرف المتعلق بأكثر الأنوية حميمية فى الشخص، لا يقدم لنا لوبى دى بيجا فقط صورة نبيلة للإنسان، ذات القيمة الروحية العالمية البعيدة كل البعد عن الوضع الاجتماعى، وإنما صورة جديدة للفرد على الساحة المسرحية، هذه المعالجة الدرامية لقضايا الشرف تعنى، إذن، إعلاء للإنسان أجمع كفرد، أى كشخص وشخصية، ويأتى هذا التناول القوى الذى تكتسبه شخصية الفرد، وشعوره الشخصى بذاته فى تشكيلهما العام كنتيجة لعصر النهضة، وهذا يعنى أن لوبى دى بيجا يعلم جيدا ما يدور فى الفترة التى عاش فيها، إن التصوير الذى قدمه للفرد كان ذلك هو التصور القائم له، وما لم يكن، على النقيض من ذلك، قائما، وأصبح أمرا راديكاليا وغير مسبوق هو- أكرر - التصوير المسرحى لإنسان القرية عند لوبى. فى هذا الإطار نجد أن لوبى باعتباره كاتباً مسرحياً، يبدو أكثر ثورية وتجديداً من شكسبير أو كورنييه. إن بيريبانيث وشعب فوينتى أوبيخونا هم الأبطال الحقيقيون الجدد لمسرح عصر النهضة.

ولكن إلى جانب هذا الشق للشرف، الذى ينظر إلى أكثر جوانب النفس حميمة، يوجد شق آخر، الشق الاجتماعى الذى يجعله تابعا للرأى الآخر، هذا البعد الثانى للشرف «الموجه نحو الأهمية الاجتماعية للرأى» (أميركو كاسترو) يدعمه رجل البلاط، وفرسان الطبقات النبيلة، فقد كانت هنا سلسلة مكثفة من القواعد المحددة والمنظمة لحياة المرء داخل مجتمعه، مثل هذه الأعمال الدرامية تمثل فى فهمها بالنسبة لنا منزلة صعبة المنال، وذلك بسبب نقص صلاحية النظام الأيديولوجى والحساسية الخاصة بما هو اجتماعى يدعم هذه الأعمال الدرامية. «إن قضايا أو حالات الشرف» المعالجة درامياً

فيها والتي، وفقا لرأى لوبى، هى المحرك الأقوى لجميع الأفراد، لا تحرك اليوم أحدا أو أنها تحرك الأفراد ولكن بصورة مختلفة، وحتى يصبح من الممكن تقدير القوة أو الكثافة الدرامية لهذه الأعمال فى أسمى درجاتها لابد لنا أن نقبل، وفقا لما كتبه ميننديث بيدال، «المقدمات التى يعنيها الشرف»، المقدمات التى تناولناها بالدراسة فى الجزء الأول من هذا الفصل.

إن لوبى، فى هذا النوع من الأعمال الدرامية التى لا ينشأ الحدث الإنسانى فيها عفويا من ذات الفرد ليس راجعا إلى حاجة داخلية طبيعية فيه، وإنما من مجموعة من القوانين المفروضة عليه من الخارج، رغم قبولها كطبيعة ثانية، يتحرك فى خفة أدنى، أو على الأقل بقدرة أبسط على جعل الصراع والشخصيات حقيقة درامية، وبينما يتطور الحدث فى بيئة حياتية معينة وتتحرك الشخصيات فى مجال المشاعر الطبيعية، وبينما تقوم الشخصيات، بعضها فى مواجهة البعض الآخر، أو بعضها بجانب بعض، ببناء وهدم حيواتها القائمة على كياناتها الحقيقية الراسخة والعادية فى ذاتيتها الفردية المحضة، نجد أن الصراع الدرامى يفرض علينا بقوة الحقيقة، ولكن حيث يصبح الحدث، والعواطف، والشخصيات موضوعة فيما أطلق عليه، «ساحة العيش الاتفاقى»، ويتحول إلى صراع آلى، هذه الآلية التى تعترى الحدث تحول فى التو الشخصية من شخص درامى إلى شخصية مسرحية، فبدل أن يمثل نفسه هو، يمثل دوره، هذا الدور هو بالتحديد ما يفرضه عليها قانون الشرف، عليه أن يتصرف مثلما ينتظر منه الآخرون، وهنا يصبح بالإمكان أن يتولد موقف درامى هام: الصراع داخل الشخص، بين كيانه كفرد وكيانه الاجتماعى، بين ما يمثله كشخص وما يجب أن يكون عليه كشخصية، هنا نجد مواجهة نزاعية بين الحياة الحميمة بكل ما فيها من أحاسيس، وبين المسرح الاجتماعى، بما فيه من كوكبة كبيرة من الأفكار، ودائما ما تنتصر الشخصية التى عليها أن تمثل دورها على مسرح المجتمع على الشخص. لابد من تراجع الإحساس أمام الفكرة، مثل هذه المواقف تأخذ أفضل شكل درامى لها عند كالديرون، رغم وجودها بمسرح لوبى، ففى الأعمال الدرامية التى كتبها لوبى عن الشرف الزوجى الذى لحق به الأذى، نجد أن انتقام الزوج يأتى مدفوعا بوضع حقيقى واقعى لجريمة الزنا، أما فى الأعمال الدرامية التى كتبها كالديرون فما كان هناك من ضرورة لحالة الزنا الفعلية؛ إذ يكفى مجرد الشك، حيث تظهر الزوجة عند لوبى، باستثناء عمله استيفانيا الجميلة La bella Estefanía، مذنبة، أما عند كالديرون فمن الممكن أن تكون بريئة، وسوف نرى أسباب هذه البراءة.

من بين الأعمال الدرامية التي تناولت الحياة الزوجية على يد لوبي دى بيجا اخترنا واحداً من أهمها، والذي، بالإضافة إلى ذلك، يعد واحداً من أعظم إبداعات المسرح الإسباني: عقوبة بلا انتقام El Castigo sin venganza كتبه لوبي عام ١٦٣١، حين بلغ من العمر تسعة وستين عاماً، وقليل من أعماله الذي ظهر بهذه الصورة التي كتب بها هذا العمل التراجيدي الرائع، الذي جاء في صورة بناء درامي جيد، كتبت سطره بعناية فائقة.

ها هو دوق فيرارا، رجل عاش حياة متحررة يقرر الزواج أخيراً حتى يسعد أتباعه، يختار كاسندرا Casandra زوجة له، ابنة دوق مانتوا، فيرسل في طلبها الكونت فيديريكو Federico ابنه الذي غالباً ما شعر بأنه مغبون في انتظاره ليرث والده الدوق، مما جعله لا يشعر بالارتياح تجاه زوجة أبيه القادمة، وقبل أن يصل إلى مانتوا إلى جوار نهر ينقذ سيدة، إنها هي كاسندرا ، فتربط بين الاثنين، الشابين الجميلين، عاطفة الغرام، وبعد الزواج عاد الدوق ليلقى بنفسه في أحضان غرائزه ونزواته ، تاركا زوجته وحيدة، وهنا تشعر كاسندرا بالإهانة نظراً لسلوك زوجها، وفي الحال تحولت العاطفة الأولية بين كاسندرا وفيديريكو إلى حب حقيقي، وحين يعي الاثنان حقيقة هذا الحب الذي ملك عليهما نفسيهما، يقرر كل منهما الهرب من الآخر، هنا يرحل الدوق إلى روما ليكون في خدمة البابا أثناء الحرب، وفي هذه الفترة التي غاب فيها الدوق أربعة أشهر عاش فيديريكو إلى جوار كاسندرا بعد أن غلبهما حبهما كعاشقين، يعود الدوق بعد أن تغيرت أخلاقياته، وأبدى ندمه على حياته الإباحية، وتاب منها، وأعلن استعداده لأن يسلم نفسه خالصاً لكاسندرا، يقوم مجهول بإبلاغه بما كان بين زوجته وابنه، يفسر الدوق جريمة الزنا هذه بأنها انتقام من السماء لما قدّمت يداه من خطايا عديدة، ولكن الشرف يلزمه قتل الاثنين، دونما إعلان للإهانة التي لحقت به، ولا حتى لعملية القتل، إنه لن يقتل هنا لينتقم مثلما يفعل الأزواج ، ولكن لينزل العقاب بصفته رب الأسرة. سوف تعلن قوانين الشرف عن فرحتها لأن دم المذنبين سوف يسيل بعد أن يسفكه الدوق، رغم أن ذلك لن يكون بيده :

... أيتها السماء

لا يرى شيء في منزلي اليوم  
غير انتقامك وعقابك .



ارفعى الحكم الإلهى،  
إنه ليس انتقاما لإهانتى؛  
فما بى رغبة فى اللجوء إليه  
إهانة لك، والانتقام من الابن  
عمل بربرى.  
إن هذا ليس إلا  
عقوبة منك ناجعة  
حتى عن القسوة بالاعتدال.  
سأكون أبا لا زوجا،  
يحكم بالعدل المقدس،  
على خطيئة دون انتقام،  
هذا ما تفرضه قوانين  
الشرف ، وألا تكون هناك  
إذاعة لإهانتى؛  
حتى تطوى فضيحتى.

وعقب هذه الكلمات مباشرة يحكى لنا الدوق كيف أن كاسندرا حين علمت من زوجها افتضاح أمر جريمة الزنا خرت مغشيا عليها، وما هى الآن فى الحجرة المجاورة معصوبة اليدين والرجلين، مغطاة بملاءة، أنفاسها مكتومة، وهنا يخبر ابنه بأن تلك الكومة هى جسد لخائن من فيرارا تأمر على قتله، ثم يأمره بقتله دون أن يكشف وجهه، ينفذ فيديريكو أمر والده وحين خروجه، والسيف مخضب بدم كاسندرا التى عرفها بعد أن أزهق روحها يتهمه الدوق، أمام حرسه وأتباعه ، بقتل زوجة أبيه :

ليس إلا  
لأنها زوجة أبيه،  
ولأنها أخبرته،

بأن هناك طفلا فى أحشائها

سوف يرثنى.

وعليه يأمر بقتله.

إن «حادثة الشرف» التى يقدمها لوبى فى هذه التراجيدية الإسبانية ليست على وجه التحديد الأكثر شيوعا فى هذا النوع من الأعمال الدرامية، إن حادثة الزنا الواقعة بين زوجة الأب وابنه تعد أمرا استثنائيا، فموضوع زنا المحارم الواقع بين زوجة الأب وابنه تم تناوله قديما على يد يوريديس وسينكا، ولكنهما أظهرتا الزوجة فقط فى صورة المذنب، زوجة الأب فيدرا، كما أن الأدب القديم قد قدم موضوع ابن الزوج المغرم بزوجة أبيه فى تاريخ أنتيوكو، الذى يستخدمه لوبى فى مشهد من مشاهد الدراما التى كتبها. يعتمد لوبى فى عمله على مصدر هام، رواية بانديلو<sup>(٢١)</sup>، وتأتى الخصوصية التى يتميز بها لوبى فى أنه جعل عاطفة الحب مشاركة بين زوجة الأب وربيبها، هناك عناية فائقة فى خلق دوافع نشأة وتطور وانتصار العاطفة، وعليه نرى أن عاطفة كاسندرا وفيديريكو تشكل مضمون الفصلين الأولين، ومعظم الفصل الثالث، رويدا رويدا تقود العاشقين إلى الزنا دون نقص أو زيادة فى أى مشهد من المشاهد، ودون أن يجرى الحدث بخطى سريعة، فى هذه المرة تمهل لوبى فى تقديمه لنا هذه العملية الغرامية، وما يهمنا هنا هو تحليل الحل الذى عرضه الكاتب للصراع، وتركيز انتباهنا على الشخصية الثالثة: الزوج المهان، إن قانون الشرف يطالبه بقتل المذنبين جاعلا الانتقام سرىا كما كانت الإهانة سرية أيضا، إن الانتقام من الابن يبدو له عملية بربرية، وعلى جانب آخر لم يكن هو وحده، الأب والزوج، من لحقت به الإهانة، وإنما السماء أيضا، كيف يتسنى له الانتقام لشرفه الملتطخ بالأذى دون أن يهين السماء؟ لنلاحظ هنا أن ما يقلقه ليس قتل الزوجة، وإنما قتل الابن، الأمر الذى يحدث حين يتلفظ بالكلمات التى ذكرناها آنفا.

ميننديث بيدال، فى الدراسة المذكورة، بعد أن نقد التفسير الذى شرح به فوسليير وميير نهاية العمل (عقدة العمل) يقبل، فى جزء منه، التفسير الذى أتى به كونسيجليو، ويضيف عليه قائلا: «إن الدوق بعد أن حقق النصر وتحول أخلاقيا إلى الجانب الإيجابى، فعاد رجلا فاضلا، يريد أن ينزل العقوبة باعتباره قاضيا وليس كطرف تهمه

القضية : هكذا تموت كاسندرا على يد عاشقها لا بسبب الخطيئة الحقيقية التي تظل طي الكتمان (...)، إن الدوق يعاقب باسم الدولة التي يقوم على أمرها العقوبة، حين تحل محل الانتقام، تقبل منه أهم خصائصه، ألا وهي إدراج الإهانة طي الكتمان، ونشر سبب غير حقيقى، يكون مدعاة للعقوبة العلنية، ولكن الانتقام لا وجود له، حيث لم ينفذ بيد الزوج». بالنسبة لميننديث بيدال يصبح من الضروري ألا يغيب عن أذهاننا «أن لوبى دى بيجا يبنى حل عقدة مأساته أخذاً فى اعتباره الناحية الشكلية التي كانت تحكم الانتقام فى العصور الوسطى»<sup>(٢٢)</sup>.

والآن حسنا، إذا ما كان مهما بالنسبة للمؤرخ والناقد ذلك التأويل التاريخى لعقدة النص، فإن مثل هذا التفسير يهم المتفرج بصورة تقل كثيرا عن اهتمامه بعقدة النص فى ذاتها وقوتها التراجيدية. وها هو الدوق، منزويا فى وحدة الضمير، يجرى حوارا داخليا فى محاولة منه فى عقد مصالحة بين قانون الشرف، القانون الطبيعى ، والقانون الإلهى، بعد أن أصبحت نفسه رهينة المطالب المتناقضة، وحين تصل ثورته إلى أعلى حد لها بفعل الإهانة التي لحقت به، وتنازعت داخله الرغبة فى الانتقام، وحب الابن، والخوف من ذبوع فضيحته على الملأ، والرغبة فى الانتقام، مع هذا الحب، من كل شىء فى وقت واحد، ومرة واحدة، والتصرف كما لو كان قاضيا، وأبا وزوجا، حتى يصل فى النهاية، تحديدا إلى أكثر الحلول مأساوية: أن يقوم فيديريكو بقتل كاسندرا، أن يكون هو قاتل المرأة التي أحبها، وأن يموت بسبب فعلته هذه. أهى عقوبة بلا انتقام؟ نعم، ولكن بالنسبة للعالم ، أى بالنسبة لبقية الشخصيات ، التي تتحدث وتلك التي لم تظهر بعد ، والدوق أيضاً، ولكن ليس بالنسبة للمتفرج تحت أى ظرف من الظروف، عقوبة بلا انتقام بالنسبة للحاضرين والشهود الذين يلعبون دورهم داخل عالم الدراما، لا بالنسبة للمتفرج على هذا العالم، ولا بالنسبة للمتفرج الذي يشهد القيام بعمليات القتل ويرى المذنبين يموتان أمامه، ويعرف أن الدوق فقط هو المسئول عن عمليات القتل هذه. موت فيديريكو وكاسندرا، العقوبة بلا انتقام بالنسبة للدوق وعالمه، هو موت يمثل أشنع أنواع العقوبة.



## لعبة الحب والموت El Juego del amor y de la murte :

بين ١٦٢٠، ١٦٢٥ كتب لوبي دي بيجا عمله: فارس أوليدو El Caballero de Olmedo، ومثلما فعل في بيريبانيث، نجد أن المصدر الذي يتولد عنه الحدث الدرامي يأتي في صورة أغنية حماسية بسيطة :

قتلوه ليلا،

قتلوا الفارس

الذي هو شرف مدينة،

وزهرة أوليدو.

هذه الأبيات الأربعة تعد كافية لكي تنطلق منها القريحة الخلاقة للكاتب، من هذه الأبيات نستشف فقط النهاية التي يصل إليها الفارس، هكذا ومسبقا وقبل أن يوجد على خشبة المسرح كشخصية درامية، تتحدد نهايته، لقد ولد فارس أوليدو لكي يموت ، هذا الحضور المسبق للموت هو الذي يحكم حتما مصير الفارس، إن الموت ينتظره وما من أحد بمقدوره أن يمنع ساعة الموت، في النشأة والصياغة الفنية لهذا النوع من دراما الحب المقطوع، يأتي نبأ الموت الذي سيلحق بالبطل ليحكم بنية العمل المسرحي. يأتي الفصلان الأولان في صورة غناء للحب، ولكنه حب يحتوى في ذاته، مثل الرصاصة الخفية، على الموت. ألونصو مارتين، فارس أوليدو يحمل في ذات نفسه، كشعور مسبق، يصبغ كلماته عن الحب بصيغة حزينة، الموت الخفى حين يتكلم مع إينيس Ines، أو حتى يدور حوار دخلى بينه وبين نفسه، حين يصبح ضمان حبه المأمول هو مصدر كلماته، نلاحظ فيها الحياة والموت متحدين، وسط السعادة والتمتع بالحب المنتصر تأتي الأحزان لتمثل الإيقاع الأساسي لنفس هذا الفارس ، حزن لا يتولد عن الغيرة ؛ وذلك لأن الفارس متأكد تماما من حب إينيس له، والأوهام التي تعذبه وتؤله ليست سوى «تمرين حزين للنفس»، وفي نفس الوقت الذي يتحول فيه حب الفارس وإينيس إلى حقيقة راسخة، تقطر نفسه حزنا أشد، لا مكان هنا لشكوى ألونصو نريكي، ففي الوقت الذي تتولد فيه عاطفة الحب لديه تنشأ أيضا عند إينيس، وبهذا أصبحت أوقات المغازلة واقتحام كل منهما لعالم الآخر قصيرة جدا، حيث يتم الانتقال من مجرد الرؤية إلى عالم الحب، كما لو كان الوقت يقهر العاشقين.

أما فابيا Fabia ، القوادة ، صورة ثيلستينا التي أحبها لوبي، فليست في حاجة لنشر فنّها أو المغامرة بشخصيتها في أي شيء حتى تتمكن من تحديد الموعد الأول بين العاشقين، لقد كان كل شيء معداً وجاهزاً، وما كان هناك من حاجة لأن تُعمل فابيا فن غوايتها، والتي تعتمد فلسفتها على طريقة مناظرة لتلك التي استخدمتها ثيلستينا، إذن ما هي العقبة التي تعترض الاتحاد الكامل بين العاشقين؟ في الواقع، لم يكن هناك أي عقبة تذكر؛ إذ أن دون رودريجو، المحب الذي لم يلق رداً من جانب إينيس، حتى قبل أن يظهر فارس أوليدو على الساحة، لا إمكانية أمامه للفوز، وحين يقارن نفسه بدون ألونصو يعترف بأنه أقل منه كثيراً، فمن المستحيل أن يضاهيه في شهرته، وما هو لوبي دي بيجا يرفع من شأن شخصية البطل بصورة كبيرة عن طريق امتداحه لشهرته<sup>(٢٣)</sup> على لسان منافسه الذي، رغم حقه وحقه، لا يجد أمامه سوى أن يعلن الحقيقة، الحقيقة التي تصل إلى قمته في مشهد أعياد مايو، في مدينة Medina، والتي يأتي الملك على رأسها، في هذه الأعياد تبلغ شهرة دون ألونصو أوجهاً، هذا بالإضافة إلى تهليل الجماهير بما يتمتع به من شجاعة، والتي أتت يعززها الملك، في هذه الأعياد ينقذ فارس أوليدو منافسه من الموت، بعد أن كان على وشك الموت بين قرني الثور، هذا التوقيت ذو الرفع الإنسانية السامية هو الذي يختاره لوبي كآخر ظهور للبطل على الساحة، وعقب مشهد تمجيد البطل تأتي في تتابع سريع تلك المشاهد التي تقوده إلى الموت، يودع دون ألونصو إينيس، ليعود إلى أوليدو، حيث ينتظره والداه في كلماته التي ودّع بها إينيس، تظهر نبرة الوداع الأخير، الذي يبرزه لوبي دي بيجا بصورة أكبر حين يأتي بتفسير ذلك باستعانتة بتلك الأغنية التي استخدمها ثيرباننتس في الإهداء الوارد في عمله Persiles لحظة وداعه للحياة، في هذه الكلمات نجد أن الحب والموت يعملان سوياً في لعبة لتبادل المشاعر، الحب هو الذي يجعل هذه الكلمات تنبعث من فم الفارس، والموت هو الذي يجعل لها صوتاً حزيناً غامضاً. في قمة مجده هبط دون ألونصو، وروحه داخله إلى هاوية حزنه ، في لعبة الحب والموت هذه، نجد الغموض يبدو متجسداً شيئاً فشيئاً، وما كاد دون ألونصو يفلت من شباك إينيس حتى ظللته غمامة، إنها العلامة الأولى والإنذار الأول للمصير الذي ينتظر البطل، بهذا يظهر السر الذي، حتى النهاية، بتزايد الكبير من الناحية الدرامية وقوته الشعرية، يحيط بشخص الفارس، إن تدخل الما فوق الطبيعية واللا أرضى الذي استخدمه لوبي دي بيجا في العديد من أعماله المسرحية، ليس بنفس الدرجة من النجاح، بدرو يبلغ هنا مثلاً هو الأمر أيضاً في نوق بيسيو أو في الملك دون بدرو في مدريد El Rey Don Pedro en Madrid كثافة وفاعلية دراميتين لا مثيل لهما. في وسط الميدان، في الطريق بين مدينة وأوليدو ،

الذى سار فيه دون ألونصو مرات عديدة مدفوعا بحبه، والذي يسير فيه الآن مدفوعا بالموت، يعود السر ليتجسد من جديد، لا فى صورة ظل أو شبح، وإنما فى صورة رجل مزارع، والذي يظهر فى بداية الأمر على أنه صوت فى الليل، الصوت الذى يغنى الأغنية التى تولدت عنها الدراما، والذي يحذر الفارس مُجدداً :

شرف مدينة،

زهرة أوليدو

أشباح حذرت

بألا يهم بالخروج،

ونصحوه

بألا يذهب

ذلك الفارس

شرف مدينة

زهرة أوليدو.

وما إن اختفى المزارع الغامض حتى نجد دون ألونصو وحيد، تعد لحظة الوحدة هذه، التى يتأمل فيها الفارس، وقد لفَّه الليل، المعانى التى تنطوى عليها الأغنية، ويبدو حائراً بين مواصلة السير والرجوع، اللحظة الحاسمة، إنه فى منتصف الطريق بين مدينة وأوليدو، فى منتصف الطريق بين الحب والموت، وحتى اللحظة الأخيرة نجد لوبى دى بيجا يؤجل إنهاء مصير البطل، كما لو كان يريد منح البطل وقتاً أخيراً ينطوى على الحرية إزاء الموت، ما الذى يدفعه إلى اتخاذ قرار بمواصلة السير؟ هذا:

ماذا عساهم أن يقولوا إذا ما عُدْتُ؟

ثم يتقدم صوب موته، يأتى مشهد الجريمة سريعاً، وما هم القتل فى انتظاره منذ برهة، وأماتيو، خادم وكاتم أسرار الفارس، يصل تماماً فى الوقت الذى يفرون فيه هاربين، لوبى ينهى مأساته بمشهد على النقيض من ذلك، يتمتع بقوة درامية عالية:



إينس التى تجهل موت الفارس، تشعر بسعادة غامرة لأنها قد حصلت من والدها على الإذن كى تتزوج من دون ألونسو، إذن فالسعادة، والتحقيق الكامل للحب، أمر ممكن؛ إنه فى متناول اليد، أما المتفرج على النقيض من ذلك، حيث ينصهر فى خياله حجم تلك السعادة التى تعيشها إينس وصورة النهاية المأساوية للبطل، فيتولد فى نفسه حزن عميق، إن الوعى بالاستحالة الواقعية لسعادة ممكنة يزيد ويقوى حتى النهاية المصير المأساوى للبطل، وكما يظهر فى كل الإبداعات الكبيرة للوبى دى بيجا، فإن العدالة تأخذ مجراها قبل أن تنزل الستارة بصورة نهائية، وهام القتل يدفعون ثمن فعلتهم الشنعاء.

### كوميديا الحب La Comedia del amor :

هناك مجموعة كبيرة من الأعمال الكوميدية التى كتبها لوبى دى بيجا، والتى تم تميزها باسم كوميديا العادات، وكوميديا السيف والمعطف، وكوميديا الدسييسة، ولدت على الساحة فقط بهدف عرض الحياة السطحية للريف والمدينة، كمرآة من جانب الكاتب، وهامو لوبى دى بيجا، رجل المدينة، والمتشوق فى غنائية للريف والقرية، يرى تسلية إنسان المدينة عن طريق عرض ما حدث فى الشوارع والميادين والمتنزهات وبيوت مدريد، بالتحديد ما جرى ولم يبق منه شىء. الحياة فى تدفقها الخاص، حين تؤكد ذاتها باستمراريتها ومرورها. إن المحرك الدرامى لكل هذه الأعمال هو الحب، لقد أشار بتروى Petroy إلى أشكال الحب العديدة فى مسرح لوبى دى بيجا والتى بلغت ألفا وواحدا، مظهر الثراء الفنى عند لوبى، أما دينس دى روجيمون الذى ألف كتابا مهما هو الحب والغرب El amor y Occidente، فربما وجد فى لوبى شاهدا استثنائيا بالنسبة لتاريخ الحب فى إسبانيا القرن السابع عشر. إن كل ميثولوجيا الحب الإنسانى - حقيقة وخيالا غريزة وروحا - تأتى متجسدة ومحولة إلى دراما فى الإنتاج المسرحى الهائل للكاتب الدرامى الأسباني. بداية بالحب كسلطة إلهية تنتصر دائما، الذى لا يهرب أحد من عبادتها، وحتى الحب باعتباره واقعا فسيولوجيا، مرورا بالحب باعتباره سيد الخداع والحب مصدر المتعة وتغيير الهيئة أو مصدر الألم والجنون، بداية من النظرية الأفلاطونية الجديدة للحب وحتى النظرية الراديكالية الجسدية للحب، حيث نجد حضورا لحقيقة الحب المعقدة والمتباينة فى صورها المختلفة - بحضور حيوى - على صفحات

الأعمال الدرامية التي كتبها لوبي دى بيجا هذه الأعمال التي تكون عالما كاملا تزود عالم الاجتماعيات بالمعلومات اللازمة، وكذلك العالم النفسى والمؤرخ والناقد الأدبي، هنا نجد حضورا لعمل درامى ينتمى إلى مجتمع أكثر من انتمائه لفرد ما.

وإذا ما تحدثنا عن عدد الأعمال الجيدة التي تتمتع بجودة درامية وشعرية رائدة- فسوف نجد ذلك فى الحقيقة مثيرا للدهشة، هاهى فقط بعض العناوين المعروفة للجميع: السيدة البلهاء La dama boba كلب البستانى El Perro del hortelano، سخاء بيليسا Las bizarrías de Belisa، حصار مدريد El Cerco de Madeid، الليلة الطليطلية La noche toledana، فتاة الإبريق La moza de cantaro، سانتياجو البذئ (الأخضر) Santiago el Verde، أكاذيب ثيلورو Los embustes de Celauro، البنت الفضية La nina de plata، صنارة فينيسا El anzuelo de Fenisa، الأرملة البلسية La Viuda Valenciana.

فى كل هذه الأعمال نشهد، ونحن نسير فى طرق شتى، النجاح الذى يحققه الحب الذى يتفوق على كل العقبات، ويتخطى كل الحواجز ويوسخ من كل القواعد، ويطيح بكل القيود ويطلق عنان كل قوى الفرد- الذكاء، الرغبة، الغريزة، العبقورية، الخيال- يمجّد حياة الفرد فى كل جوانبها .. لا يلعب الرجل أو المرأة فى هذه الأعمال دور البطولة، وإنما هما معا الرجل والمرأة معا باعتبارهما من يعيش كل المغامرات الممكنة فى عالم غنى بالأعياد والأغاني والموضات والعادات والمناظر الطبيعية، وأعمال البر، والأحلام، والإيمان والمكر والمعتقدات والخرافات والآلام والسخرية.. عالم ينتهى فيه كل شىء نهاية طيبة، لأن هذه هى إرادة خالقه. الإرادة الموضوعة فى خدمة الطموح الذى دون التخلّى عن الماهية الأشكالية للحياة الإنسانية المصورة فى توها، عن طريق الانعكاس الجمالى للواقع اليومي، يكشف كل المخارج التي تتاح أمام الفرد، المسلوب فى زمانه، ليدلف منها إلى مملكة السعادة. فى كل عمل من هذه الأعمال الكوميديّة يرينا لوبي دى بيجا بلا ارتواء تلك المفارقات المتجذرة فى مصير كل إنسان، لقد كتب كارل فوسلير فى كتابه المذكور عن لوبي دى بيجا قائلا: فى الصفحة الأخيرة .

كل شىء يصبح كوميديا، بالتأكيد، ثم يعود فيكون شعرا، وحين تتحول اللعبة إلى شعر أصيل، يكتسب دلالة أكبر وأعمق وأدوم (...) إذا ما كان لهذا الفن المسرحى كله أن يولد أثر لحلم محموم، إذا ما كان له أن يثقل نبضا قويا وصاخبا للمتعة الحياتية، نبضا ذا صلاحية ومتعة قوية للحواس- فإن كل ذلك يأتى، مع هذا مصحوبا بدلالة

غائية وانتقالية ضمنية ورقبية. ندع الكوميديا بشيء من الدهشة، وكذلك بالقرار الثابت والحاسم الذي تأخذه المسافر الذي، بعد أن يتناول جرعة من النبيذ، يقفز من قوى على متن الجواد ويسير موليا وجهه صوب مغامرة الحياة المجهولة. إن لوبي لا يعلم: وإنما يفسح مجالا للحرية.

حين يضع لوبي دي بيجا شخصياته عند مفترق الطرق، يجعلها تدير ظهرها للطريق المظلم، لكل الطرق المظلمة التي تقود إلى الألم والموت، ويطلق لها العنان لتعدو مسرعة نحو المملكة الرائعة للربيع الدائم. أ تلك حيلة؟ كذب؟ شيء أكثر راد يكالية: أسطورة تأتي كوميديا لوبي لتمثل إعادة الخلق الإعجازي لأسطورة الفريوس المفقود، الذي لا يوجد في مكان أبعد أو أقرب من الإنسان ، ولكن بالتحديد حين يخلقه الحب في مملكة الشعر في متاهة كريت El laberinto de Creta الكوميديا الميثولوجية التي كتبها لوبي، نجد أريادانا Ariadana حين تتحدث بلغة الرومانثي تغنى هذه الأبيات :

حلمت أن باشقا بُنيا

قد أخرج حمامة

من العش الذي كنت نائمة فيه،

ثم حملها من وسط مياه البحر

إلى شاطئ ميناء آخر

فوق أجنحتي.

هكذا تحملنا كوميديا الحب عند لوبي دي بيجا دائما على أجنحتها إلى شاطئ هذا الميناء الآخر.

٣ - مجموعة لوبي دي بيجا : Ciclo de Lope de Vega

١ - جين دي كاسترو : Guillén de Cástro

على مدى السنوات الخمس عشرة الأخيرة من القرن السادس عشر حظيت مدينة بلنسية Valencaia ذات التراث المسرحي الثري، بمجموعة صغيرة من كتاب الدراما



الذين، دون أن يقطعوا علاقتهم كلية بمسرح أبناء وطنهم مثل دى دى أرتيدا وبيرويس، ولكنهم كانوا مدفوعين بشوق نحو التجديد الذى حملهم على التخلي عن القواعد الدرامية التى تعد سمة أصيلة للقرن السادس عشر قطعوا فى شكل متواز مع لوبى دى بيجا المراحل الأولى من الطريق المؤدية إلى الدراما القومية<sup>(٢٥)</sup>. جاءت الفترة التى قضاها لوبى دى بيجا فى بلنسية أثناء نفيه، حاسمة بالنسبة لتطور فنه الدرامى وهامة أيضا بالنسبة لكتاب مجموعة بلنسية. شعر لوبى بأن الأشكال الدرامية الجديدة تستفزها كما استمتع بلا شك بالجو الحماسى الذى أحاط المسرح الذى ساد فى الأجواء البلنسية آنذاك ، حيث أدت أكاديمية الليلىين La Academia de Los Nocturnos دورها فجمعت فى ندوة أدبية فاعلة أكبر العباقرة من كتاب المدنية، فى هذه المجموعة كون جين دى كاسترو ثقافته، وكان من أبرز أقرانه وأشدهم إعجابا بالفن الدرامى الذى كتبه لوبى دى بيجا، والذى أهدى إليه الجزء الأول من الأعمال الكوميديّة (١٦١٨). ودائما ما أتى رد لوبى عليه بالتقدير فأهدى إليه شرفات تورو Las álmenas de Toro، وذلك بغرض تكريم أكيد لمؤلف شبائيات السيد Las mocedades del Cid. يعد جين دى كاسترو، نظراً لتقنيته الدرامية وموضوعات أعماله، تلميذاً للوبى، مثلما سيحدث أيضا، مع احتفاظ كلا منهما بشخصيته وعبقريته الذاتيتين، مع ميرا دى أميسكوا أو تيرسو دى مولينا، على سبيل المثال. إنه يعد بمثابة كاتب درامى يعمل على إكمال، بإنتاج قد بدأ لتوه، نظامه الجديد مخصبا إياه بنموذج الأسلوب الدرامى للوبى، ويعنى ذلك أنه لم يبدأ نقطة الانطلاق من لوبى كمن يبدأ من نقطة الصفر، ولكنه يتبع لوبى فى الوقت الذى كان قد قطع فيه مرحلة من الطريق. هذا الأمر يبدو لى هاما من أجل فهم جوانب عديدة فى مسرحه، وأول هذه الجوانب، الذى أشار إليه العديد من النقاد، يكمن فى المعالجة المسرحية لشخصية المهرج، ففي العديد من أعمال كاسترو المسرحية لا يتدخل المهرج بدوره فى العمل بأكمله، وإنما فى بعض المشاهد فقط، وبدرجة ثنائية للغاية، أو بالأحرى أن من يتدخل ليس هو المهرج، وإنما شخصية عرضية تتمتع بشيء من الملاحه. من الممكن الاستغناء عن هذه الشخصية دون أن يصاب بناء العمل بوهن يذكر، وكذلك فحين يظهر المهرج بصفته هذه، فإن دوره المسرحى يأتى فى صورة تقل أهمية عنها فى لوبى دى بيجا، أو فى أى من الكتاب الدراميين الآخرين من أعضاء المجموعة، إن وجود هذه الشخصية يعطى انطباعاً بأنه لم يأت ردا على ضرورات

داخلية فى عالم الدراما، على الرغم من ظهور بعض الخصائص المميزة لشخصية المهرج، فإن شخصية المهرج عند كاسترو، كشخصية مسرحية، لا يبدو أنها تأتى رداً على المنهجية التى، باعتباره نمطا، يحظى بها عند كتاب آخرين، إنه على ما يبدو شخصية كوميدية لم تصل بعد بكامل هيئتها إلى شخصية المهرج.

يحتوى مسرح جين دي كاسترو، والذي ما زال يتحرك داخل النظام الفنى والأيدىولوجى للكوميديا على بعض العناصر، بتمامها، التى تربطه بالفترة الدرامية السابقة عليه مباشرة. إن بنية الدسيسة عند جين دي كاسترو فى بعض أعماله الدرامية التى عثر عليها فى إيطاليا لا تأتى متوافقة تماما مع نوع الدسيسة الدرامية للأعمال التى ظهرت فى القرن السابع عشر، فى تراجيكوميديا ذات بنية كاملة مثل الفارس الكامل *El Perfecto caballero*، نجد حضورا عاليا لكل الدوافع الأساسية للمسرح القومى: الشرف، والوفاء للملكية، والولاء، دون ميغيل ثينتياس، أحد الشخصيات المذكورة الأكثر نبلا فى مسرح جين دي كاسترو، يعد النموذج الأمثل للفارس الكامل، يأتى سلوكه مطابقا بصورة مثالية للنشأة الطيبة التى نشأها: مسيحى طيب، تابع طيب، ابن طيب، وفوق كل الفضائل التى يتمتع بها يبرز حبه للحقيقة الذى يملكه فى درجته البطولية، وحوله، محيطا به، يتحرك جمع مكون من أربعة أشخاص، مدفوع كل منهم بعاطفة عنيفة: الملك وملكة نابولى، لودويكو وأخته ديانا، أبناء عم الملكة. يقع الملك فى حب ديانا، ولكنها ترفضه، ويجمع الحب بين الملكة ولودويكو، إلا أن الملكة تقاوم هذا الحب، متغلبة على نفسها، معتمدة فى هذا على إحساسها العميق بالشرف والواجب. الدسيسة التى تأتى فى صورة شديدة التعقيد، تتركز تماما حول هذا الخماسى من الشخصيات، هذه الطريقة التى يربط بها جين دي كاستر عقدة الدسيسة بكل هذه القوة، جامعا فى وحدة معقدة دسائس الملك والملكة ولودويكو، قد تعلمها كاتبنا عند مواطنه بيروبيس، هذا العمل يُظهر بوضوح هذا الدمج بين أسلوبين دراميين الذى، فى رأى، يحدد هوية مسرح جين دي كاسترو أو على الأقل يحدد جزء منه، حتى فى عمل درامى مثل كونت ألكوس *El Conde de Alarcos*، الذى يعتمد على الرومانثيرو، على الرغم مما يوجد فيه من روح وتقنية المسرح القومى، يبدو لنا أنها تتنفس ذلك الهواء النادر الخاص بالدراما المساوية للقرن السادس عشر. إن قسوة وشرور ولية العهد أو بالأحرى الطريقة التى تتحول بها العاطفة الجامحة عند ولية العهد، إلى محرك الدسيسة المعقدة، يعكس لنا أساليب خاصة بالمأسى التى كتبها بيروبيس،

ويأتى مشهد الوليمة ، الذى تأمر فيه ولية العهد بتقديم قلب ودم أحد الأطفال لوالديها، ليكون بمثابة نموذج أصيل للمأساة الدموية التى ظهرت فى القرن السادس عشر، ووجود مثل هذا المشهد، الذى لم يكن له ظهور فى القصيدة الشعبية التى اعتبرت المصدر الذى اعتمد عليه الكاتب يفسره بالبؤس برات بأنه «تلوث محتمل أتى من أسطورة بروجون وفيلومينا التى عالجها كاسترو دراميا»<sup>(٣٦)</sup>. بالنسبة لنا يصبح أمراً هاماً أن نشدد فى بساطة على الطابع المميز للقرن السادس عشر، والذى يشتمل عليه هذا المشهد، الذى لا وجود له فى الرومانثى المصدر، وقد قام كاسترو هنا بتكثيف تأثير الموقف باتباع وسيلة أصيلة، أكرر، فى مأساة القرن السادس عشر. وما يخص مسرح القرن السابع عشر هنا هو الجانب الخاص بحل الصراع - هنا وفى أعمال أخرى - الذى، بدلا من أن ينتهى بمأساة دموية وتراكم الخوف والموت، ينتهى بالتوبة والنهاية السعيدة، وهى أمور لا مبرر لها فى مجملها من خلال وجهة النظر الدرامية.

من الواضح أن جين كاسترو يفضل الشخصيات - الرجالية أو النسائية- التى لا تبدو سعيدة مع وضعها الغرامى. الملك والملكة فى الفارس الكامل *El Caballero Perfecto* لا يتحابان فيما بينهما، بنفس الطريقة التى لا يسود فيها الحب بين الأزواج الذين يظهرون على صفحات عمله: الأزواج التعساء من أبناء بلنسية *Los mal casados de Valencia* . إن الموقف الدرامى للزوجين غير المتجانسين على الرغم من ارتباطهما برباط الزوجية، فى هذين العملين الدراميين، والذى يحل باغتيال الملك فى العمل الأول، وبطلاق مزدوج فى الثانى، يعرض بوفرة نادرة تقريبا فى كثير من أعمال كاتبنا. دائما ما نلاحظ فيها شخصا يرتبط بالثانى، أو يضطر للارتباط به، شخصا ثالثا، ولقد لفت النقد الاهتمام إلى هذه الفكرة الملحة عند جين دى كاسترو الكامنة فى معالجة الصراع الزوجى وعقد بينه وبين حياته الشخصية نسبا، المهم بالنسبة لنا هو هذا التناول الوفير لنفس الموضوع الذى يبدو فى أعماقه، أيا كانت العلاقة بينه وبين الحياة الشخصية للشاعر، أداة لإظهار الحساسية المفرطة إزاء الجوانب المأساوية للحب الإنسانى، فى أعماق هذا الصراع المركزى الذى يدور حوله مسرحه يبدو لى أنى أرى بوضوح النية فى إظهار كيف أن المجتمع بقوانينه وقواعده يعتدى على جوهر الحب الإنسانى ذاته، يظهر موضوع الحب الزوجى جنبا إلى جنب فى حالات كثيرة مع موضوع الصداقة ، فالزوج الذى يثق فى الصديق، يكشف بكل ألم بأن هذا هو من يخونه فى شرفه أو يحاول ذلك، إنه لمن المؤسف أن يظل جين دى كاسترو على سطح الصراع، دون أن يتعمق



بحق فيه ، حيث أبدى اهتماما أكثر للدسياسة أو الإيقاع التأثيرى للمواقف من اهتمامه بالحقيقة الإنسانية للمشكلة والشخصيات، فكل واحد منها يبدو لنا فى صورة «الأنثى» التى تخلق من «ذاته هو».

ومع ذلك، وفى نمط آخر من الأعمال الدرامية ،التي تعمق فى دراستها مؤخرًا الهولندى المشتغل بالدراسات الإسبانية فان بيسترفيلد فى كتاب مهم بالنسبة للتاريخ النقدى للمسرح الإشباني فى القرن السابع عشر<sup>(٢٧)</sup>، حين تبدو المواجهة الصراعية بين «الشرف - الرأى» المتجسد فى الرجل، والشرف - الفضيلة المتجسد فى المرأة، نجده يخلق شخصيات نسائية معمقة. المرأة التى تعتمد على الوعى بما لها من فضيلة، والمخلصة للحب الذى يبنى كيائها، تصل إلى التضحية الأخيرة، مرحبة بالموت. نيسيدا Nísda فى : الحب الراسخ El amor Constante ، وثيليا Celia فى الشرف أغلى ما فى الوجود Cuánto Se estima el honor ، هما من أجمل البطلات المأساويات للحب الذى تناولته الأعمال المسرحية التى كتبها كاسترو. إن أهمية هذا المسرح كما يذكر بيستر فيلد ، «تكمّن فى الآثار العميقة التى تمكنت رسوماته الرقيقة للحب من تركها داخل نفسية المرأة»<sup>(٢٨)</sup>.

أما العمل الأم عند جين دى كاسترو فهو الدراما المكونة من جزئين تحت عنوان: شبابيات السيد Las mocedades del Cid، فى هذه الدراما المستوحاة من القصائد الرومانثية الشعبية، يعالج الكاتب موضوعا يتلخص فى أسمى درجات تمجيد بطل من الأبطال، وفيه يمجّد، أيضا، روح شعب وسلالة. فى شخصية السيد تتجسد فضائل، الجسمانية منها الروحية، الشعب القشتالى النموذج والبوتقة اللذين يتمثل فيهما الشعب الإشباني ، وبالتحديد أكثر يمكننا القول بأن جين دى كاسترو يقترح على التأمل التعجبى الإشباني القرن السابع عشر طريقة راديكالية للرجولة، فرودريجو Rodrigo لا يقدمه لنا الكاتب فقط فى صورة الرجل الذى يحب خيمينا Jimena، وإنما فى صورة الرجل الذى يعرف كيف يكون ابنا صالحاً، وتابعا صالحا، ومحاربا جيدا، ومسيحيا حقا. هذه المثالية عند البطل هى تحديدًا ما يعمل كاسترو على إبرازه فى جزئى عمله الدرامى ، وخاصة فى الجزء الأول. بالنسبة لكاسترو، مع ذلك ليس أمرا أساسيا مثلما هو الحال بالنسبة لكورنييه فى مأساته السيد : Le Cid المستوحاة من الدراما الإسبانية، والتى ينقل منها الكاتب أشعارا كاملة، ذلك الصراع بين رويجو وخيمينا Rodrigo - Jimena . هذا الصراع ، الذى يعد أساساً عند كورنييه ، والمعمق ، بصورته هذه ، من الناحية

النفسية، يعد فقط عنصرا من العناصر عند كاسترو. إن الكاتب الإسباني لا يقيم بناء الحدث فقط لكي يقوم بمهمته ناحية صراع عاطفي، حيث إن ما يهمله هو على وجه الخصوص البعد البطولي عند السيد الكائن في سلسلة من المواقف المثالية. في الدراما الإسبانية يضحي رودريجو وخيمينا بحبيهما، لا من أجل الواجب الذي يفهم في إطار الواجب الأخلاقي، ولكن من أجل روح العشيرة، التي يطالب دمها بالانتقام متوجها إلى السماء، رودريجو، حيث يقرر قتل والد خيمينا يصيح :

كل شيء قليل ، كل شيء لا شيء  
في سبيل الخط من خطر محقق،  
أول ما تم تنفيذه  
بالنسبة لدم لائين كالبو .

هكذا يركن البطل كلية، إلى «الشرف المقدس»، وخيمينا، التي تطالب على مدى العمل بتطبيق العدالة في موضوع قتل والدها، تطالب بالقصاص لذلك الدم المسفوك، خيمينا، التي تطالب بقتل رودريجو، بون أن تخفى عن نفسها حبها له، تنخرط في مشهد من المشاهد الختامية، معتقدة بأن السيد قد مات في مثل هذه الأحزان.

أريد أن أعلن بأعلى صوتي،  
وأريد أن يفهم العالم  
كم يكلفني كوني نبيلة  
أحببت في رودريجو دي بيبار  
ما به من خصال،  
ومن أجل أعمال القوانين -  
يا ليت الدنيا تخلو منها -  
سعيت في قتله...

٢ - ميرادى أميسكوا Mira de Amescua :

إن أفضل دراسة أجريت على مسرح ميرادى أميسكوا هي التي أجراها بالبويونا برات في المقدمة التي تصدرت طبعته لعبد الشيطان: El esclavo del demonio

(كلاسيكوس كاستيانيوس) Clásicos Castellanos، والتي يحلل فيها المؤرخ النابغة للأدب والمسرح الإسبانيون الخصائص العامة للإنتاج الدرامي لصاحب جواديكس، ويصنف مسرحه ويدرس، بإيجاز، كل الأجناس الموضوعية التي مارسها هذا الكاتب.

«إن مسرح ميرادى أميسكوا -كتب بالبوينا - يدرج تماما ضمن مجموعة لوبي».  
في مسرحه نرى "تتبعاً للمشاهد التي تأتي في مرات عديدة غير مرتبطة فيما بينهما إلى جانب مشاهد العاطفة والصراع النفسى، تبسط دسيسة باردة واصطلاحية. من عمل كوميدي واحد يمكن استخراج موضوعات لأعمال عديدة، قضايا في حاجة إلى مستقر ومصير وتطور منطقي، والتي حين تتراكم تبقى بدون حل «بالنسبة لبوينا برات فقد أجاد ميرادى أميسكوا بصورة كبيرة في مجال كوميديا العادات Comedia de Costumbres، ومن بين أعماله الكوميديية يبرز عمل قصرى بعنوان: وجيه وشجاع ورسين Galán Vallentey y discreto» هذا العمل يأتي في صورة أكمل من غيره من أعمال الكاتب ... كوميديا رقيقة، تمتلئ بالنوادر وتأتي أشعارها في حالة انسجام تام»، وأهم أعماله هو عبد الشيطان El esclavo del demonio (١٦١٢)، والذي ينتمي إلى مجموعة كوميديا القديسين Comedia de santos في الأجناس المسرحية الأخرى (الأعمال اللاهوتية، الكوميديا الإنجيلية، الكوميديا التاريخية والأساطير القومية). يعثر بالبوينا برات على أعمال هامة، ولحظات سعيدة، ومهارة وعبقرية، ولكنه لا يجد أى عمل كامل ومحكم البناء.

إن قراءة العشرين عملاً الأشهر عند ميرادى أميسكوا تسمح لنا برؤية كاتب تعلم الدرس الحى لمسرح لوبي بصورة جيدة - جيدة جداً، في بعض الأحيان - منشغل بمفاجأة المتفرج، مهتم ببناء دسيسة معقدة، متعجل في بناء الخط، لامع في بعض الأوقات، غير متكافئ دائماً، راغب في أن يحمل البنية الدرامية للعمل أكثر مما يمكن لها أن تحتمله، وينقطع تواصل الحدث الرئيسى أو يتوقف بسبب إقحام عناصر عرضية، ذات وظيفة غنائية أعلى من وظيفتها الدرامية، في بعض الأحيان، وروائية أكثر من درامية، في أحيان أخرى، وحين يتأثر الكاتب بالواجب الدرجى للدسيسة، أو بمجرد الرغبة في تشويش فكر المتفرج أو مفاجأته بابتكار نادر، يحول الكاتب أعماله الدرامية إلى خليط حقيقى، هنا يتحول العالم الدرامى لكل عمل إلى تتابع متواصل من المواقف التي لا رابط بينها نظراً لضرورة درامية خالصة. إن عالم الدراما من ناحية الحدث، أو الشخصيات على حد سواء، يعطى انطباعاً بالانهاية كما لو أن الكاتب، المترع



بالطلبات، غير القادر على عمل أى نظام، أو بالأحرى، لا يبدى اهتماما به، يعتمد إلى كتابة نص مسرح تكمن قيمته فقط فى إيقاعه المدوخ. كان ميرادى أميسكوا على وعي بمفهومه للعمل المسرحي ، كما يمكن لنا أن نرى فى هذه الأبيات ، التى وفّق بالبويناترات فى ذكرها :

شخصيات تدخل وتخرج،  
صانعة أشياء جديدة  
فى ساعتين أسوأ أمنا  
من العالم فى عهوده الثلاثة.

فى الواقع تعج الأعمال بخروج ودخول الشخصيات، كما تعج بالشخصيات الخارجة الداخلة، وكذلك فكثيرة هى المستجدات التى تأتى بها، والتى من الصعب أن تبقى، إن فضيلة بقائها كشخصيات درامية تتمتع بأشكال عالية، وإذا ما بقيت فى بعض الأحيان، فإن ذلك يأتى راجعا إلى فرضياتها أكثر من وقائعها، إلى كونها دلالات أكثر من كونها كيانات دقيقة لها كفاياتها الذاتية.

لنركز انتباهنا على العمل الأفضل عند ميرادى أميسكوا: عبد الشيطان *El esclavo del demonio*، ينتمى إلى مجموعة الأعمال الدرامية الدينية التى يدور حدثها حول محور أساسى هو موضوع الاختيار المسبق، حرية الإرادة والخلص، فى هذه الأعمال نجد معالجة مسرحية لأسطورة فراى خيل دى سانتاريم .

بالنسبة للمواقف الرئيسية الثلاثة فى حياة البطل فهى: غواية الجسد التى يقع فيها الناسك، التحالف مع الشيطان وحياته كخطأ، والعودة إلى الله. هذه المواقف الدرامية الثلاثة، التى تمثل أساسا فى الحدث الرئيسى، تأتى متفرقة عن بعضها البعض بسلسلة ثانية من المواقف تدور حول محور أساسى هو السقوط، وممارسة الخطيئة وتحول ليساردا، أصل غواية دونخيل وضحيته، وأخيرا إلى هاتين السلسلتين تضاف ثالثة تدور حول محور يرتكز على محاولة نيل حب ليونور Leonor أخت ليساردا، كما هو الطبيعى، نظرا للاستمرار المسرحي للدراما (ساعتان) فإن كل واحدة

من هذه السلاسل الموقفية تتلقى معالجة درامية غير كافية. الحدثان الرئيسيان: حدث دونخيل وحدث ليساردا، المتحدثان فيما بينهما منذ بداية الدراما، يتم إبرازهما في صورة منهجية، ليس لدى الكاتب وقت للتعمق فيهما، الأمر الذي يلزم العمل الدرامي، باعتباره دراما، بأن يظل في صورة رسم مجمل خالص، ولهذا فما بمقدورنا أقل من أن نؤكد في كل حال، على أنه رسم مجمل هام للدراما، دون أن تكون هناك دراما جيدة، الأمر الذي يلزمه أكثر مما احتوت عليه الدراما أو أقل من ذلك، وفقا للرؤى المختلفة.

لنتفحص هنا المواقف الثلاثة الحاسمة في بناء شخصية البطل.

### ١ - الغواية La tentación :

يتقبل دون ديجو دعوة من ليساردا لاختطافها، وحين يضع قدميه في شرفة منزل محبوبته، يأتي دون خيل ثم يحثه، عبر خطبة يلقيها، على التخلي عن هذه البطولة، يرفض دون ديجو، «لأنه لا يجب أن تكون هناك أذانا صُمًّا / أمام نداءات الحق» ، أما دون خيل فيقع أمام الدرج الذي يتدلى فارغا من الشرفة، في غواية الجسد ثم يصعد ليتمتع بليساردا. إن غواية دون خيل - كما أوضح بالبوينابرات - هي عبارة عن تحليل للحالة النفسية، التي تُحل لحظة الخطيئة، نهائيا عن طريق الإرادة، يأتي التحليل كافيا من خلال وجهة النظر الدينية، ولكنه غير كامل بالمرّة من خلال وجهة النظر الدرامية. إن النسق الداخلي الذي يحمل دون خيل من القداسة إلى الخطيئة يخلو من التماسك الدرامي؛ لأن الديالكتيكية التي يبني عليها تنتمي إلى خير واقعي مغاير لذلك الحيز الخاص بالدراما. إن دون خيل يمثل موقفا لاهوتيا غير معيش من الناحية الدرامية، ودون خيل ومعه ديجو يمثلان في هذا الموقف بالتحديد باعتبارهما من شخصيات الدراما، دميّتين مسرحيتين يقوم المؤلف بتحريك خيوطهما، وما يقومان به من أحداث يخضع لنظام خارج عن الإطار الدرامي، وما تمكن المؤلف من إعمال الفكرة المحكمة في بناء هذا المشهد، من الناحية الدرامية.

## ٢- دون خيل ، الخطاء Don Gil, Pecador :

يقدم لنا الكاتب شخصية دون خيل الخطاء، وبصحبه ليساردا فى صورة شخصية أشبه بشخصيات مسرح العرائس، فها نحن نحضر ثورته فى سلسلة من المشاهد يتحول فيها إلى قاطع طريق تبعا لما يروييه هو نفسه لنا، فقد قتل ثلاثة من الفلاحين، واغتصب ثلاثة من النسوة، وهاجم عشرة من المسافرين على الطريق. إن ما يجبره على ارتكاب الشرور هو حبه للخطيئة، وحين يشعر بأن الله قد تخلى عنه وأنه أصبح متهما بحب التمتع بكل ما يصل إليه بصره، لم تعد هناك أهمية تذكر لعدد، قليل أو كثير، الأعمال التى يقتربها.

والآن حسنا، فقيمة شخصية دون خيل لا تكمن فى حقيقته كشخصية درامية، وإنما فى الأفكار التى تتحول إلى قاطرة تعمل فى خدمتها، وتتبلور قيمة المواقف التى تحويها الدراما فى وصفها كمثل، لا فى ذاتها هى، فليس أنخيليو هو ميغيسستو فيليس، ولا دون خيل هو فاوست، كما يشير إلى ذلك بعض النقاد، وإنما هما شخصيتان دراميتان معيبتان يقوم المؤلف بتحريكهما، مهتما بالحقيقة اللاهوتية أكثر من الواقع الدرامى، ويأتى التحالف بين أنخيليو ودون خيل خاليا من العظمة والأسرار، يظهر لنا فى صورة قياس دقيق أكثر من أى شىء آخر.

## ٣- العودة إلى الله La Conversión a Dios :

يطلب خيل من الشيطان أن يسلمه ليونور، وفقا لما تم الاتفاق عليه، هكذا يفعل الشيطان، وحين يظن خيل أنه قد استمتع بليونور، يدرك أنه ما كان يعانق إلا هيكلا، فى هذا المشهد يعيش خيل خبرة «اللا شىء» الذى هو المتعة، وبينما يصبح أسيرا للشيطان، ومخدوعا فى جانب الخطيئة، وغير قادر على أن يطلب من الله أن يحرره من هذا، ويتوجه إلى الملك الحارس حتى يتدخل من أجله، يأتى حل الصراع على يد الملك، الذى يدخل فى صراع مع الشيطان ويهزمه، ويأتى حل الدراما بهذه الصورة أمرا فى غاية السذاجة، إذا ما نظرنا إليه من خلال وجهة نظر درامية، وهنا، أكثر من أى وقت آخر، تتضح معالم الوضع الترابطى للدرجة الدرامية الصارمة، لقد كتب ميرادى أميسكوا أسطورة دينية مثالية، غنية باعتبارها الأسطورى هذا، ولكنه لم يتمكن من الحصول، أو لم يقترح على نفسه أن يحولها إلى دراما، دراما قيمة لا بمضمونها اللاهوتى، ولكن بالأساس الدرامى الذى تبنى عليه.



إن اللغة التي يستخدمها دون خيل لحظة الغواية، لحظة الإنسان الخطاء ولحظة التحول، ليست لغة الإنسان الواقع تحت تأثير الغواية، الإنسان الخطاء ولا لغة الشخص الذي يعيش لحظة التحول: لا تأتي لغته موافقة لشعوره وأفكاره في هذه المواقف الثلاثة المحددة، وإنما موافقة للاهوتية الغواية، لحالة الخطيئة والتحول، بنفس الطريقة فإن سلوك الشخصية إزاء ظروف محددة، أي «الطابع الشخصي»، لا يترجم خبرة إنسانية من الناحية الدرامية، وإنما كتابا لاهوتيا، إن من يقوم بالفعل ويعانى ويشكو، ليس هو دون خيل، أى ليس هو الإنسان الذي يعيش الدراما الخاصة به، وإنما حزمة من الصفحات اللاهوتية التي يطلق عليها اسم شخصي، لقد فشل الكاتب في مهمته ككاتب درامى، عندما لم يتمكن من المحافظة على المسافة بين النظرية والواقع، وعلى مدى العمل الدرامى لم يحصل الكاتب على تحويل هذه النظرية حول الخطيئة والتوبة إلى دراما معيشة.

إن هذا العالم الخاص بعبد الشيطان يذكرنا، فى إخراج الدرامى الناقص، وبنوعية شخصياته وعواطفهم ومواقفهم بالعالم المبالغ فيه لمسرح العرائس، فى هذه الحال، يأتى فى صورة مسرح كبير ذى مضمون لاهوتى، بشخصياته التي تبدو فى صورة شخصيات مثالية أكثر من كونها أشخاصا.

يبدو لنا أن المكانة التي أعطاها النقد الحالى لهذا الكاتب داخل مجموعة لوبى دى بيجا، يمكن أن يدور حولها نقاش كبير، حيث لا يكفى الجمال الذي تتحلى به أشعاره ولا العبقرية، ولا ثراء الرؤية ولا المعنى الكوميدي، ولا «الحزمة» ولا كونه كتب بعض الأعمال الكوميدية الممتازة - حتى نضعه فى نفس مكانة كتاب آخرين من أمثال تيرسو دى مولينا أو رويث دى ألاكون، ولا حتى جين دى كاسترو أو بيليث دى جيبارا، وحتى يتبوا هذه المكانة كان على الكاتب أن يُضمّن مسرحه ما لم أعثر عليه فيه: أعمالا درامية تأتي قيمتها من دراميتها، وتتمتع بفضيلة البقاء إلى حد أبعد من السياق الاجتماعى - المسرحى التي ولدت فيه.

### ٣- بيليث دى جيبارا Vélez de Guevara :

يصغر بيليث دى جيبارا لوبى دى بيجا بستة عشر عاما، وجاء تكوينه ككاتب درامى داخل إطار الأسلوب الدرامى والمفهوم المسرحى الذى حقق نجاحا كبيرا، وأصبح يحظى بإقبال وحماس جمهور متعطش، وقد أقدم المنتجون والممثلون على عرض العديد من الأعمال على مرأى من هذا الجمهور. إن كتابة المسرح تعنى امتلاك تقنيات، والقيام وسط موضوعات معينة، ومعالجة مجموعة من الأساطير، وتحريك سلسلة من الشخصيات، وإرضاء مجموعة من الأنواق.. كل هذه العناصر التى تساعد على النجاح الجماهيرى لعمل مسرحى ما، بداية من العناصر الخارجية وانتهاء بالآخرى الداخلية، قد تم تحديدها بشكل واضح، وها هو الكاتب الشاب الذى أراد أن يبدأ مشواره الفنى يجد نفسه فى الوقت الذى بدأ فيه الكتابة، أمام مسرح قائم وجمهور متواجد، هذا المسرح وهذا الجمهور يمتلكان شخصية لا يمكن الخلط بينها وبين غيرها، ككاتب درامى لا عليه أن يتسامل مسبقا، وإنما عليه فقط أن يصبح فى نفس المكانة المسرحية للوقت الذى يعيش فيه، الأمر الذى يعنى متابعته للوبى دى بيجا. من بين الكتاب الكثيرين الذين ساروا على نهج لوبى دى بيجا يبرز بيليث دى جيبارا نظرا للقوة التى تمتعت بها غنائيته والقوة المساوية لبعض أعماله الدرامية، نكتشف فيه بعض رغبة فى الأصالة، أصالة نسبية جدا، حيث يقتصر أمرها على تفريعات بسيطة داخل صيغة درامية ثابتة، فى بعض الأوقات جعلنا نشعر بأن العمل لا ينتهى لا بالموت ولا بحفل الزواج، هذا التثبيت، الذى يرى فيه بالبوينابرات موقفا عكسيا إزاء ما كان مصطلحا عليه بالنسبة لفك عقدة الدسياسة، ويرى فيه فرانثيسكو إيندوراين نقدا ساخرا، يظهر لنا الوزن الكبير للاصطلاح المسرحى فى بناء العمل الدرامى، فى بناء أى عمل كتب ليعرض على خشبة المسرح، إلى جانب هذه الحرية الفنية التى تميز المسرح الإسباني فى العصر الذهبى لابد من أن نأخذ فى الحسبان هذا الانصياع الواعى لصيغة درامية، تتغير بقدر بسيط جدا، وذلك إذا ما أردنا أن نفهم التناقض الكبير للدراما القومية، التناقض الظاهرى الذى يمكن تصويره هكذا: المسرح الإسباني يعد مسرحا ثوريا بالنسبة لأشكاله الدرامية، ولكنه غير ثورى بالمرّة فيما يتعلق بتاريخه الداخلى. إن دراسة المسرح تعنى دراسة تاريخ تنويعات نظام لا يتبدل، أن يكتب نفس المسرح على مدى أكثر من مائة عام يعنى، بكل تأكيد، خصوبة الصيغة الدرامية، وأيضا حالة الثبات

التي هي عليها، من ١٥٨٠ وحتى ١٦٨٠ يتوالى إنتاج العرض المدهش حقا لجمهور لم تتغير أنواقه بالنسبة لأساس هذا المسرح ولأجيال عديدة من الكتاب الذين يكتبون مسرحا لم يتغير هو الآخر في أساسياته (التقنية- الأفكار- الشخصيات- المشاكل)، وعلى جانب آخر نعرف أن «الكوميديا» قد ظلت متواجدة على الرغم من انتكاستها على مدى القرن الثامن عشر. أكان عدم تغيير المسرح راجعا إلى عدم تغير الحياة؟ أم أنه حين تغيرت الحياة ظل المسرح ثابتا لا يتغير؟

من بين الموضوعات الدرامية العديدة التي عالجها لوبي دي بيجا، يولي بيليث دي جيارا اهتماما خاصا بالموضوعات البطولية الحماسية التي يلعب دور البطولة فيها شخصيات عريقة الدم، التي تفوح منها أعمالها المجيدة، هذه البطولة التي يلعبونها، باعتبارها قيمة مثالية، هو ما يعمد الكاتب إلى إبرازه. يبحث عن أبطاله بين صفحات التاريخ، وفي الأساطير القومية، وما أن يخرجها من بين تلك الصفحات، يقدمها على خشبة المسرح حتى تتمكن، عن طريق ما تقوم به من أعمال، من إثارة إعجاب الجمهور، مثل هذه الأعمال يقوم بناؤها على أساس من سلسلة من المواقف التي يظهر لنا فيها البطل وهو يمارس دوره. إن ما يتغير من عمل إلى آخر هو المواقف، لا طابع الأبطال الذين يمثلون نموذجا واحدا. بإمكاننا الحديث عن ميكنة بطولية حقيقية، وما إن تثبت معنى خاصا بالبطولة، لم يعد يبقى أمام الكاتب سوى أن يبحث عن بعض الأبطال الذين يجسدون هذا المفهوم بأعمالهم. في الواقع، فإن كل الأبطال، رغم أسمائهم العديدة، يمثلون بطلا واحدا: البطل. لدينا انطباع بأن بيليث دي جيارا، ومعه الكاتب الدرامي الإسباني يقدم لنا شخصية واحدة ترتدى أقنعة متعددة، تتعدد بتعدد الأسماء التي يتسمى بها هذا البطل. بهذا أريد أن أقول إن فكرة البطل تأتي سابقة على الشخصية التي تلعب دور البطولة في الدراما، وعليه تصبح النتيجة، من الناحية الدرامية، مثيرة للعجب: يفرض علينا الكاتب بالقوة صورة نوعية للسلوك البطلي، دون أن يحدث ذلك بالنسبة للشخصية البطولية الفردية، يأتي مجموعة الأبطال التي تظهر على صفحات مسرح بيليث دي جيارا بداية، على سبيل المثال، من جوثمان إلبوينو Guzmán el Bueno، وحتى جارتياي باريديس Gaecía de Paredes لا يضع أمامنا تنوعا للشخصيات البطولية، وإنما صورة صارمة للبطولية، لا أفراد، وإنما الجوهر نفسه للسلوك البطولي، حيث لا تنبع قيمة الشخصية من ذاتها، وإنما من دلالتها على الصورة



المثالية للبطل، ولكم قليلة هي أهمية النمط الواقعي الذي يجب على البطل أن يتماهى معه. فى الملك أشد تقديرا من الدم *Más pesa el rey que la sangre*، حيث يلعب جوثمان إلبوينو دور البطولة ، نراه يصارع شعباناً مخيفاً ، دائماً تربّع على صفحات كتب الفروسية .

فى الوقت الذى يتمكن فيه بيليث دى جيبارا من الجمع بين التعبير الغنائى والموقف المأساوى فى عمل واحد يصبح مالكا لأفضل الأعمال المسرحية ، مثلما حدث فى : قمر الجبل *la luna de la sierra* ، وجبلية لايرا *la Serrana de la Vera* والحاكم المتوفى *Reinar después de morir* .

يأتى العملان الأولان مستوحيان من المصادر الشعبية: أغنيتين إحداهما حماسية والأخرى شعبية، والكاتب فى استخدام هذه المصادر يتبع سياسة لوبى دى بيجا. هذا التقابل بين عالم القرية، وعالم المدينة يأتى أيضا من جعبة لوبى، أما الدسياسة التى تأتى فى صورة أشد تعقيدا من مثيلتها عن لوبى، فتأتى فى خدمة هذا الغرض نفسه: التمجيد الشعري لذلك الإنسان الذى يعيش فى سلام مع نفسه، بعيدا عن المدينة وقريبا من الطبيعة، وفى مقابلة الإنسانية المحضة والكريمة لإنسان القرية، الذى يشعر شعورا حيا بكرامة وقيمة الإنسان، ويتصرف بأصالة مطلقة، ترتفع هامة الشخصية الخادعة لإنسان المدينة والبلاط الذى بثقته فى سلطانه ونفوذه واحتقاره للإنسان الريفى، يحاول أن يسحقه، أو يسحقه، بالفعل. كما نرى، فإن البناء الدرامى يأتى مشابها لذلك الذى رأيناه فى بيريبانيث والأعمال الأخرى التى تدور فى إطار السلطة الظالمة. إن الأمر الحاسم هنا والمهم هو تلك المواجهة بين عالمين، بين نظامين من القيم، إحداهما أصيل، والآخر عكس ذلك، ويأتى الأمر الجديد فى جبلية لايرا *de La vera Aasereana* متمثلا فى لجوء البطل صاحب الروح الفظة البدائية للانتقام لشرفه بيديه، ومن الملاحظ فى هذا العمل ذلك التوافق التام بين المنظر الطبيعى وطلعة الجبلية. فى قمر الجبل *La Luna de sierra* نلتقى مع جمال درامى أسمى، حيث نشعر بأن مشاهد الدواخل الريفية ذات الواقعية الشرعية الثرية تدخلنا بفاعلية فى نفس قلب الحياة الريفية، بحيث تجعلنا نستمتع بسحر، هو سحر الحياة البسيطة، حيث يوجد كل شيء على طبيعته، لا يلبس لباس المظهر الخادع، فهذا هو بيليث دى جيبارا حين يقدم لنا فقط على خشبة المسرح زوجين من أبناء الريف يتأهبان لتناول العشاء بينما يقبع أهالى المدينة فى الخارج متنكرين، يجعلنا نحسّ دونما تناول بلاغى، وبطريقة درامية خالصة، النوعية

البشرية السامية لأنطون وباسكوالا، وفي مواجهتهما بصوت ينبعث من الظلام وقناع، نجد دون خوان ورئيس الرهبان يعربان عن مدى التفاهة في حياتهما، هذا التقابل بين العالمين الممثلين لنمطين مختلفين من أنماط الحياة، والذي نجده بكثرة في مسرح العصر الذهبي، يعرب بالإضافة إلى تجذره في تراث أدبي ما عن الموقف الذي يتبناه ضمير الكاتب، إزاء حالة الصراع بين إنسان القرية وإنسان المدينة، وبين المتواضع الذليل وصاحب النفوذ، وما يتم إبرازه هنا هو الأهمية الاجتماعية للأول، والذي إذا ما كان الفوز حليفه فإن ذلك يأتي راجعا إلى ذاتيته القوية القادرة، لا لمجرد أن الحق في جانبه، وإلى جانب هؤلاء الأبطال الاستثنائيين من أفراد القرية يوجد الكورس الهائل من الأشخاص الذين لا يقدرّون على شيء ولا يجرفون على استخدام القوة.

ودراما الحاكم المتوفى *Reinar después de morir* تعتبر العمل الأم بالنسبة لإنتاج بيليث دي جيبارا، وهناك بعض النقاد الذين وقعوا في تسميتهم لكاتبنا «راسين الإسباني»، وهو اللقب الذي أتى غير مناسب على كل الأصعدة، حيث إنه ما من شيء أبعد عن مأساة راسين مثل هذه المأساة التي تدور حول موضوع الحب بين إينيس دي كاسترو والأمير بدرو دي بورتوجال، ولا أشد خلافا بين مفهوم العالم المأساوي للفرنسي راسين والإسباني بيليث دي جيبارا.

ولقد أتت أسطورة إينيس دي كاسترو معتمدة على تراث أدبي درامي وغنائي على حد سواء، وكذلك فقد أتى أفضل تعبير لها على يد كاموئينس في الغناء الثالث تحت عنوان «أوس لوسيداس»، وفي المسرح بالإضافة إلى الأعمال المأساوية لفيريرا *Ferreira* وخيرونيمو بيرموديث *Jerónimo Bermúdez*، نجد أخبارا عن إينيس دي كاسترو *Inés de Castro* للوبي دي بيجا، التي ضاعت في عصرنا هذا، إلى جانب الوجود النصي لعمل بعنوان: المأساة الشهيرة لدونيا إينيس دي كاسترو *Tragedia Famosa de Dona Inés de Castro* للكاتب ميكسيا دي لاثيدرا والمطبوع عام ١٦١٢.

إن بيليث دي جيبارا يبني ضمن الوفاء الشديد للشكل الدرامي الإسباني، مأساة يكمن نجاحها الرئيسي في الجمال الشعري للمواقف أكثر منه في العمق الدرامي للشخصيات، يبدو أن المأساة مستوعبة ومكتوبة من خلال شكل غنائي أكثر من تحقيقها عبر شكل مأساوي، ولهذا فإن ما يحركنا ويؤثر فينا هي حكاية الحب المسرحية بالنسبة لإينيس وبدرو، وليست إينيس وبدرو في ذاتهما باعتبارهما بطلين لعالم مأساوي: عالم الدراما. إن تقنية التوازي التي يستخدمها بيليث دي جيبارا في تفصيل المشاهد تسمح له بأن يقدم بفعالية درامية عالية الوحدة أو العزلة المرغوبة من

دون بدرو، وكذلك الوحدة المرغوبة من طرف إينس، اللذان عند افتراقهما يعبران في قوة غنائية عن عاطفة الحب التي تتنابهما، هذان المشهدان يهيئان الطريق، بدورها، أمام عاطفة مشهدين آخرين- اثنين فقط- يظهر فيهما المحبان جنبا إلى جنب. غياب عزلة المحبين، المعالين مسرحيا بصورة تماثلية، وتجمعات مسبقة تعكسها الهواجس تأتي كلها لتكون النواة الدرامية لقصة الغرام هذه في الفصلين الأولين، وحول هذين المحبين تتولد القوتان اللتان تقودان إلى النهاية المأساوية: العاطفة الغرامية لإينس خطيبة دون بدرو التي طعنت في كبريائها بعد رفضها من قبل الأمير «حق الدولة»، الذي تم التعبير عنه على لسان إيجاس كونييو وألبار جونتاليث، حائرا بين هذه العوالم الثلاثة، يبدو لنا الملك دون ألونسو دي بورتوجال. في الفصل الثالث يتمركز الحدث في قرار الملك، حيث يرجع موت وحياة إينس دي كاسترو إلى القرار الذي سيصدره، يأتي المشهد الذي يحتوى على حدث القمة متمثلا في ذلك الذي تظهر فيه إينس تجهد نفسها من أجل إثارة الشفقة في نفس الملك حتى يرى براعتها، يحتوى المشهد على كثير من العاطفة والإثارة، ولكن قوته المأساوية تأتي قليلة بسبب اللامعق في شخصية الملك، الشخصية غير واضحة المعالم، العاجزة بسبب سطحية الجانب الطباعي فيها عن الإتيان برد من الناحية الدرامية، على إينس دي كاسترو وعلى جانب آخر نجد أن «حق الدولة» الذي هو سبب موت إينس، لا يكتسب الكثافة الكافية داخل الدراما. إن ضرورة موت إينس بدافع من «حق الدولة» تأتي مصورة داخل الأسطورة، إلا أنه لا تصل إلى اكتساب مرتبة الضرورة المأساوية مع ضرورة درامية ذاتية بصفة استثنائية وأساسية.

في المشاهد الختامية نجد أن بيليث دي جيبارا يمزج موضوع تمجيد إينس مع موضوع الموت، هذا الانتقال السريع من موضوع إلى آخر يمثل بحق مهارة كاملة من جانب الكاتب، فهي إينس- المتوجة بعد وفاتها - تحتفظ بجمالها الحي كضحية بريئة.

#### ٤- رويث دي ألكون Ruiz de Alarcón :

لأسباب عديدة حين يتم الحكم على الكاتب وإنتاجه يتطرق الكلام إلى ألكون باعتباره «حالة»، وكثيرا ما ألح النقاد على الإشارة إلى أهمية عاملين من العوامل التي تعتمد عليها السيرة الذاتية لألكون ككاتب درامي: ما كان به من حدة في ظهريه وأصله المكسيكي، هذا الجسد المشوه الذي أصبح هدفا لسخریات قاسية ودامية نغصت على الرجل حياته، وجعلته ممتعضا على الدوام، وحملته على أن ينزوي على



نفسه، وأن يواجه عالمه الخارجى، هذا بما انطوت عليه نفسه من قريحة ونبوغ، والتي تكمن فى فضائلها الروحية قيمة الإنسان، أما «مكسيكته» والتي تنزع عنها كل ما يمت بصلة للجوانب النفسية - العنصرية (التأذب- والانعطاف الهنديين) يبين بوضوح عن موقف تباعدى داخله كإنسان فيما يتعلق بالنظام الاجتماعى - الدينى الذى أحكم رباطه على شبه الجزيرة الأيبيرية والحياة فيها، كما خلق فى نفسيته كفنًا موقفًا نقديًا انتقل إلى مسرحه فى مواجهة القواعد التى كانت تحكم المجتمع الإسباني. لقد أصبح الأركون من خلال عزلته المؤلمة والداعية إلى الفخر ومن خلال وضعه كإنسان وافد من الخارج، وبقدر أكثر راديكالية من أقرانه، فى وضع أسمى يمكنه من تحليل أشكال الحياة الإسبانية وأليتها الاجتماعية<sup>(٢٩)</sup>.

### الميزات العامة Caracteres generales :

يتميز الإنتاج الأدبى للأركون عن نظيره عند أقرانه المعاصرين، فى المقام الأول ببساطته وقلته ، وفى مواجهة وفرة إنتاج لوبى دى بيجا وبيترسو، وبيليث دى جيبارا أو ميرادى أميسكو نجد أن الإنتاج الذى خلفه الأركون قليل للغاية، من المثير للضحك أن نرى فى إنتاجه عدم اللجوء إلى الاستنباط من الآخرين أو عيبا فى القدرة الإبداعية. إن الأركون لا يعيش من المسرح، ولا يدخل معياره القيمي فى دائرة الوفرة، فيه يبدو انشغاله التام بالعمل المحكم، ويأتى حرصه على الأسلوب دافعا له على تصحيح وتهذيب والعناية بالعمل المسرحى، هذه العناية لا توجه فقط للنص الشعرى، المتقن دائما، واللغة الخالية من التفاهات والتصنع، والتضخم، وإنما إلى بنية الحدث، والتي يتحاشى فيه تعدد الدسائس والموضوعات ، معتنيا بوحده، وإبراز الشخصيات وطبائعها، هذه العناية بالأسلوب والبنية الدرامية تحدد، فى أفضل أعماله، الانسجام الداخلى لعالمه الدرامى.

وبنفس الدرجة من الأهمية التى تتمتع بها الوحدة البنيوية للعمل المسرحى، والتى يرتكن عليها كمالها الشكلى، تتمتع أيضا الوحدة القصصية، التى تركز عليها أصالة مضمون مسرحه، وبهذا نلمس جانبا أساسيا من المسرح الأركونى: الأصل الأخلاقى للصراع الدرامى. كثيرا ما كتب النقاد حول «الأخلاقيات» عند الأركون، والأخلاقيات التى أتت تفسرها حالة الاستياء التى انتابت الرجل، كما لو كانت نقلا لحالته الشخصية، والتى تم التأكد على أنها مفرضة، هذا الطابع «المفرض» للأخلاقيات عند

الآركون، تم استشرافه، بالطبع ، من السلوكيات التي اتبعتها عدد من الشخصيات ، ومن المعيار القيمي الذي تبنته هذه المجموعة أو تلك من الشخصيات حول تلك السلوكيات كما لو أن هذه الشخصيات قد ولدت فقط لتكون بوقا لآركون الإنسان، الذي يحمل حديثه على ظهره، وما كانت لها من علاقة تربطها بالعالم الذي تتحرك على أرضه والذي تهبه الوجود بلغتها وسلوكها، وما هو بالبوينابرات يلفت الانتباه صوب الملاحظة الإنسانية والثراء الحيوي للشخصية المذمومة - شخصية دون جاريثا، كذاب العمل الذي يحمل عنوان : الحقيقة الخادعة La verdad Sospchosa، ودون مينيدو نمام العمل المعنون: للحوائط أذان Las Paredes oyen - وتناقضها مع صرامة العقوبة أو مع الشخصية التي تجسد فضائل الأخلاق السائدة. وفي مواجهة ملاحه وحيوية دون جاريثا تأتي الصورة الأخلاقية «الباردة» الاصطلاحية الجافة لدون بلتران، وفي مقابلة الثراء الحيوي للنمام دون مينيدو، يأتي انعراج وعدم الأناقة في سلوكيات دون خوان، وقد عثر بالبوينابرات على مثل هذا التقابل أصلا في النفسية الحزينة عند الآركون «الذي ترجم اللاوعي لديه بنظرة الرضا الحاقد مثل هؤلاء الأنماط الاجتماعية الخبيثة والظريفة، خادعا نفسه بالحل الصارم». دائما ما كان يبدو لنا في صورة غاية في النسبية أي شرح من الناحية التحليلية النفسية للعمل الأدبي .

هذه اللعبة الديالكتية للشعور والاشعور لدى المؤلف التي يستنكر ويرفض فيها الوعي تحت صورة العقلانية، ذلك الذي يكون أداة للتسلية بالنسبة لللاوعي، ويساورنا الشك بأنه من الممكن عدم حدوث شيء من هذا القبيل. لماذا يصبح لزاما على اللاوعي عند الآركون أن يحقق على ذلك الأسلوب الذي ظهر عليه كيانه الإنساني بدلا من الرضا به؟ ولماذا يصبح خلق هذه الأنماط المثالية في بطولتها مثل الكريم دون فادريكي في صناعة الأصدقاء Ganar amigos، أو ذلك الوفي دون رودريجو في الطبقات المتميزة Los pechos Privilegiados ثمرة للإعلاء من شأن اللاوعي؟ ولنحاول فهم العالم الدرامي الآركوني دون اللجوء إلى ضغينة الأخلاق، أو إلى عقد النقص النكدة وغير المدلل عليها.

إن الشرف لا يقوم بدوره في أعمال الكاتب كمعبودة لا بد من أداء شعائر العبادة لها بصفة مطلقة، بما يتناقض مع المطالب الذاتية للضمير الأخلاقي للفرد. هذه الديالكتية بين جانبي الشرف، الداخلي والخارجي «الشرف - الفضيلة» و «الشرف - الرأي» لا تتبلور في مواقف متساوية يهزم فيها الضمير الفردي رغم احتجاجه الظاهر،

على يد الطغيان الذي لا يرحم للقانون اللاشخصي للشرف، إن الأمر الطبيعي - رغم أن ذلك لا يأتي في صورة استثنائية - هو أن «الشرف - الفضيلة» ينتصر على «الشرف - الرأي»، الأمر الذي يعنى إظهارا لمبدأ الأخلاق باعتباره أصلا للشرف . وكما كتب أميريكو كاستر حين تعرضه لمفهوم الشرف عند أأركون «إن نظرية الشرف ليست سوى جانب من صرح الأخلاق عنده»، وفي الوقت الذي تصبح فيه هذه الأخلاق مستقلة وملزمة للذات، يمتثل لمثل هذه الصفات أيضا مفهوم الكرامة الإنسانية، الذي لا يرجع إلى ظروف خارجية (شهرة، رأي، مكافآت) وإنما إلى حميمية الفضيلة الفردية، الشرف لازم الفضيلة، ولكن وجود الفضيلة وقيمتها تتحدد على أساس ما يراه الآخرون<sup>(٣٠)</sup>. هكذا يكمن الشرف في تأكيد الضمير الأخلاقي الذاتي واحترام الشخص لنفسه، هذا المفهوم للشرف حين يلعب دوره دراميا، يحدد من بين العديد من الأحداث هذه الأمور التالية :

١ - إن الشخصية النبيلة تقيم أصلها على أساس لا علاقة له بالميراث، ولا بما تلقته عن أسلافها، وإنما على أساس من أعمالها الشخصية، من استحقاقاتها الفردية، حيث إن الشرف في الفرد عبارة عن قيمة روحية.

٢ - النبيل المهان لا يرى نفسه بالضرورة مدفوعا إلى الانتقام الدرامي، الذي، بالإضافة إلى هذا، لا يقع في بعض الأحيان .

٣ - العقل يصل إلى حد السيطرة على العاطفة ويتحول إلى مرشد للسلوك.

٤ - يمكن للأخلاق الشخصية أن تدخل في صدام مع الأخلاق الجمعية ومثال واضح لهذا الأمر يمكن أن يكون دون دومينجو دي دون بلاس، بطل العمل الذي يحمل عنوان: بعض الخير كامن في الشر No hoy mal que por bién no venga .

وحيث يكف الشرف عن لعب دوره كأسطورة اجتماعية - دينية، يركز أأركون انتباهه في القيمة الأخلاقية للسلوك، مبدعا الكوميديا الأخلاقية، كوميديا العادات أو الطباع، والتي سوف نسميها، اصطلاحا : «الكوميديا الأأركونية».



## الكوميديا الألاركونية ومضمونها الأخلاقى - الاجتماعى :

تأتى هذه الكوميديا مبنية حول شخصية أو نمط نفسانى، فى غاية الفردية، تتكون شخصيته الأساسية من رذيلة (الحقيقة المشبوهة La verdad sospechosa) ، للحوائط آذان Las paredes oyen تجربة الوعود la prueba de las promesas ، أو من صفة ذات مغزى من الناحية الاجتماعية (بعض الخير كامن فى الشر)، أو حول موقف اجتماعى غريب (اختبار الأزواج El examen de maridos) إن البيئة التى تترعرع فيها الكوميديا بيئة مدنية فى الأساس وشخصياتها تنتمى إلى الطبقة المتوسطة النبيلة، بالإمكان أن نطبق على هذه المجموعة من الكوميديا ما يعتبره ألفونسو ريس بمثابة الملامح الخاصة بالمسرح الألاركونى : «إنه مسرح يقدم صورة معتدلة وتميزه حالة من فقدان الثقة العامة فى الاصطلاحات الاجتماعية المتعود عليها، ارتباط شديد بالأشياء ذات القيمة اليومية، والتى تبدو فى صورة حداثية عميقة، هذا إلى جانب قلة الجانب الغنائى المستعاض عنه بهذا الإيقاع الأنيس والرصين، الذى يأتى متناسبا جدا مع المسرح»<sup>(٣١)</sup>.

فى الحقيقة المشبوهة La verdad sospechosa يلعب دون جارتيا دور البطولة، يأتى فى صورة الكذاب، لكنه ليس كذابا عاديا، وإنما هو فنان أصيل فى مادة الكذب . الكذب فيه يعد رذيلة لا تنفصم عن طبيعته، لا رذيلة عفوية، لا يكذب فقط من أجل التسلية، أو من أجل المتعة المحضة بالكذب، وإنما باعتباره وسيلة للحصول على أهداف قريبة: إثارة إعجاب السيدات، إظهار تفوقه على رجل ما، تجنب المسئوليات، الحصول على ما يريد، ففى الوقت الذى سأل فيه خادمه عن سبب لجوئه للكذب، يجيبه قائلا :

من يعيش دون أن يكون صاحب إحساس،  
من يعيش ليزيد عدد الأفراد واحدا،  
ويفعل مثلما يفعل الآخرون  
ما الفرق بينه وبين الدواب؟  
لكى يكونوا أعلاما مشهورين فى شىء عظيم،  
أيّا كانت الوسيلة.

ليشيروا إلى في كل مكان،  
وليشى الجميع بى إن شاءوا  
فها هو واحد ، كى يكسب شهرة  
أحرق معبد إيفيسيا .  
وأخيراً ، فهذا ما أصبوا إليه  
حيث فيه تكمن القوة .

ما يصبو إليه ويتلذذ به ، ولكن أيضاً ، هناك رغبة فى الشهرة ، هذه الغاية الثانية من وراء الكذب هى التى تبرز العمق الاجتماعى الذى ينسج عليه الأركون شخصياته . من هذا العمق الاجتماعى ، الذى تظهر فيه الرفاهية والثروة عن مكانته وقدره ، تنبثق شخصية دون بلتران ، الأب ، والذى يحمل أخلاقاً ذات وجهين: أحدهما ينظر إلى داخل الفرد ، والآخر ينظر إلى الرأى العام .

من بين هذين الوجهين، يسود الوجه الخارجى الأكثر أهمية، من الناحية الاجتماعية، من الثانى، من نفس هذا العمق الاجتماعى، الذى يتمتع بأخلاقيات ليست، على وجه التحديد، مثالية، حيث تعطى أهمية لظواهر الأمور أكثر من حقيقة الفرد، تنبثق أيضاً شخصية خاثينتا التى، بعد أن وقعت فى غرام دون خوان، تقرر ألا تتزوجه بينما لم يحصل على الدرجة العسكرية المطلوبة، إلا أنها لا تتركه قبل أن تتأكد من العثور على زوج غيره. هذه الشخصيات التى لا تكذب مثل دون جارتيا ، والتى تمثل مجتمعا يصبح المظهر فيه صاحب القيمة العليا لا الحقيقة الخالصة فى نظر الأخلاق، هى التى ستكلف بمعاقبة دون جارتيا، فى الوقت الذى يقول فيه الحقيقة الوحيدة فى حياته، يصبح دون جارتيا ضحية الكذب الذى تبناه ، ولكن ليس بصفته أخلاقيات محضة ؛ فالذى يحدد ويقرر عقابه هنا ليس هو الرجل الداعى إلى الأخلاق، وإنما هو الكاتب ، ليس الحق ، وإنما التهكم والسخرية . يتزوج دون جارتيا من المرأة التى لا يحبها، وخاثينتا تتزوج من دون خوان، ولكن فقط بعد أن يحصل هذا على الدرجة العسكرية، أما دون بلتران فيبدو أنه قد نال ما كان يشغله حقاً: أن يسير على نهج الرأى العام.

فى للحوائط أذان Las Paredes oyen يبين لنا الأركون عن طريق النمام دون ميندو، عواقب رذيلة النميمة، دون ميندو، الرجل الجذاب جسمانيا مثل دون جارتيا،

يخلو من الملاحه التى كان عليها هذا الأخير، ويظهر دناءة روحه، وذلك فى تناقص مع الجمال الأخلاقى لدون خوان، «مسكين وقبيح». هذا العمل، الأقل عمقا والأكثر بدائية من سابقه فيما يتعلق بمضمونه، على الرغم من كمال بنيته، يمثل فى بساطة شديدة تفوق الفضيلة على الرذيلة، دونيا أنا Ana، التى يتطلع إلى نيل يدها دون ميندو ودون خوان والدوق، ترفض الأول لأنه يتحدث عنها بصورة غير لائقة، والأخير نظرا للفوارق الطبقيه بينهما وتقدم يدها كزوجة إلى دون خوان؛ «لأنه - كما تقول - أجبرنى حين تحدث بالخير عني»، بهذا القرار الذى تتخذه دونيا أنا تتأكد صحة ما قالتة ثيليا، خادمتها :

ليس لك أن تنظري من الرجل

جماله أو أناقته:

فجماله هو النبل

وأناقته، هى المعرفة.

فى تجربة الوعود La prueba de las promesas، ينزل أأركون العقوبة بالبحود والنكران . هذه الكوميديا، المستوحاة من النموذج الحادى عشر للعمل المعنون الكونت لوكانور El Conde Lucanor للأمير خوان مانويل، تحتوى على بنية أصيلة، تكمن فى الوصل بين زمانين دراميين : الزمن الحقيقى للحظة الحاضرة ، والزمن المتخيل للحظة القادمة. هناك رجلان : دون خوان ودون إنريكي يطلبان يد دونيا بلانكا، التى تبدى رغبة فى أولهما. دون إيان والد بلانكا والمشعوذ الكبير، يجعل الشخصيات تعيش حدثا خياليا، قام بخلقة هو، دون إيان، عبر خيالاته، يقوم، فى الواقع، بدور الكاتب: يخترع مواقف ثم يدع الشخصيات فى إطار من الحرية لتعيش هذه المواقف وفقا لحقيقتهم هم، لا وفقا لما يقولونه عن هذه الحقيقة، وما هو دون بدرو يصبح ماركيز طريفة Tarifa، ومحظى الملك ثم رئيسا لمجلس قشتالة، تؤدى حيازته لمثل هذه المناصب إلى الكشف عن حقيقة نفسه، فيعلن عن جحوده ونكرانه اللذين تنطوى عليهما شخصيته، وفى الوقت الذى يهدد فيه دون خوان دون إيان بمعاقبته على سحره وشعوذته، يلجأ هذا الأخير إلى فك ما قام به من عمل الشعوذة، وعليه تعود الشخصيات إلى الحاضر الواقعى المقطوع. إن انقطاع التسلسل الزمنى، بتقنية تتشابه مع تلك التى يتبعها الكاتب الإنجليزى بريستلى Priestly، رغم الفارق بينهما فى الوظيفة الدرامية، يعمل على كشف النقاب عن الشخصية الحقيقية لكل فرد من أفراد الدراما. تبقى



الشخصيات متهمة والحاضر محملاً بالتكافؤات الجديدة التى تقرر حل الصراع، ترفض بلانكا دون خوان تقدم نفسها إلى دون إنريكي.

فى بعض الخير كامن فى الشر No hay mal que por bien no venga يُجسّد فى دون دومينجو دى دون بلاس موقف اللاتوافق مع القواعد التى تحكم المجتمع . دون دومينجو يقدم ، فى العديد من مواقف الكوميديا ، معايير الشخصية على القواعد الاجتماعية القائمة: يرفض متابعة المعايير السائدة فى مجال الموضة ، والدخول فى نزال مع منافسه فى قضايا الحب، والذي يترك له المحبوبة لاعترافه بأحقّيته فيها أكثر منه، والتدخل كمصارع ثيران فى إحدى "حلبات لعبة التحطيب" ؛ إذ يرى من البلاء أن يغامر بحياته فقط من أجل أن يتحدث عنه الرأى العام كرجل شجاع .. وعلى النقيض من ذلك، فحين يتعلق الأمر بالدفاع عن قضية عادلة، لا يتشكك فى تقديم نفسه فداء لها.

بهذا الموقف والسلوك الذى يتبناه دون دومينجو يظهر لنا استقلاليته إزاء التقاليد المرعية فى المجتمع وأولية الأخلاق الشخصية، القائمة على مبادئ ثابتة وعقلانية، فى مواجهة التقليد الأخلاقى، القائم على المظاهر، للمجتمع، الذى ينحصر نموده أو محوره فى احترام الرأى العام، المحرك الحقيقى لسلوك الأفراد.

وأخيراً فى اختبار الأزواج El examen de maridos يقوم الكاتب بكشف النقاب عن الأساس المعيب والهش للرأى العام. دونيا إينس الشابة النبيلة والثرية، تقرر الزواج عملاً بالوصية الروحية التى أوصى بها والدها، الوصية التى تتلخص فى العبارة التالية: «قبل أن تنقلى خطوتك، عليك بالنظر تحت قدميك»، تعقد للمتقدمين لها مسابقة للإعلان عن الفضائل والاستحقاقات التى يتمتع بها كل منهم، حيث سيفوز بيدها من يتميز على غيره.

وأثناء اختبار الأزواج هذا، الذى يتقدم له ستة من المرشحين، تحس دونيا إينس بالغرام تجاه واحد منهم، الماركيز دون فادريكي، والذي لن تجرؤ على الزواج منه نظراً لبعض العيوب التى أذاعها الرأى العام، المتمثل، فى سخريّة، فى سيدة أخرى غيور، من جانب، نرى أن الأركان يبرز الأصل العكر لهذا الرأى العام، الذى يخضع الجميع لسلطانه وطغيانه، والذي يملك سلطة اجتماعية يمكن أن تلحق الضرر الكثير بالأفراد والأبرياء، ومن جانب آخر، يطلق سلسلة من الهجاء ضد عالم الغرام بالصورة التى يظهر عليها فى «الكوميديا». دون كارلوس الذى أغرم بدونيا إينس، يقلع عن حبها مؤقتاً ليقع فى غرام آخر مماثل لدونيا بلانكا، حيث وصلته أنباء حبها له. دونيا بلانكا، بدورها، المتسببة فى هذه الأخبار الشائعة، والتى كانت موجهة، عمداً، ضد دون فادريكي

الذى أحبته وأرادت أن تنتقم منه مقللة من شأنه أمام أعين دونيا أنا، تقبل سعيدة يد بون كارلوس، حتى لا تثبت على نفسها ما نسجته من دسيسة، وبالطبع، يتزوج دون فادريكي من دونيا إينس، فى الوقت الذى بدت فيه نواقص الماركيز أمراً لا أساس له من الصحة. إن من أصبح الآن فى قفص الاتهام هو الرأى العام، الذى لا يقوم على أساس غير الحقد والفرية. هذه فى رأى هى النية الحقيقية للكاتب، والتى تأتى مستترة تحت عباءة الهجاء والسخرية من لعبة الحب الاجتماعية.

فى هذه الأعمال الكوميديية الخمسة، التى قمنا بتحليلها فى عجالة، أرى بأنه قد اتضح لنا تماماً، وبما فيه الكفاية، أصل الصراعات المطروحة والقصد النقدى للكاتب، الذى يتبنى، فى مواجهة المجتمع، الذى يعيش فيه، موقفاً مستقلاً وغير توافقى.

### الدراما الحماسية – القومية El drama heroico - nacional :

هناك ثلاث أعمال درامية تمثل فى مثالية هذا الجنس الدرامى: صناعة الأصدقاء **Ganar amigos** ، والطبقات المتميزة **Los Pechos privilegiados** والقسوة من أجل الشرف **La crueldad por el honor** ، فى هذه الأعمال الدرامية الثلاثة يبنى البطل بطولته على أساس من الفضيلة أكثر من بنائها على الأضل والدم، على الوفاء للضمير الأخلاقى الفردى، أكثر من بنائها على القيم السائدة فى العالم، مهما كانت مكانتها. تأتى دوافع الحدث كامنة فى داخل الشخص، فهو مصدرها ومحركها الأساسى، لا فى قوانين الحياة. يتولد الصراع، تحديداً، من الصدام بين الشخص وعالمه، يحقق البطل الانتصار فى النهاية، وهذا الانتصار ينطوى فى داخله على درس للعالم. إنه لم يحقق هذا الانتصار قبل المرور بحلقة طويلة من المعاناة. إن قبول الألم، الذى يعد اختباراً لأصالة الفضيلة عند البطل، هو الذى يرسم الخطوط العريضة لهذه البطولة.

يأتى المشهد الأخير، الذى يمجّد البطل، مُحملاً بالاعتراف الرسمى، من قبل العالم، بالفضيلة الحماسية، التى تتحول بهذه الصورة إلى نموذج يحتذى به. إن الأركان يحمل المثالية الأخلاقية لهذه الأعمال الدرامية إلى درجة تخلص المذنب من ذنبه، عن طريق الاعتراف بالخطأ الذى ارتكبه والاعتراف ببراءة البطل. هكذا يصبح البطل والمنادى له متعادلين فى نُبل النفس فى نهاية الدراما. هذه النهاية التصالحية، التى يتراضى فيها الجميع والتى يُحلّ فيها كل شىء فى صالح البطل والعالم، تظهر، أفضل من أى مثل آخر، حاجة الكاتب فى أن يضم موقفة اللاتوافقى، واستقلاله فى

مجال المعايير الأخلاقية إلى الوعى بالحدود التى يجب أن يتحرك داخلها. فى يد كاتب من كتاب المسرح الإليزابيثى تصل النهاية إلى حدها المأساوى : كان بالإمكان أن يقع البطل الفاضل ضحية لظلم «العالم الرسمى»، أما بالنسبة للكاتب الإسباني فالأمور تنتهى على أفضل ما يمكن أن تكون عليه الصورة فى أفضل العوالم.

فى صناعة الأصدقاء **Ganar amigos** يلعب دور البطولة الماركيز فادريكي الذى يقدم ما يمليه عليه ضميره (من احترام الكلمة المعلنه، والرفض والنفور من ارتكاب جريمة لا تدعو إليها الضرورة) على القوانين التى تحكم العالم (من الانتقام لاغتيال أختيه، قتل أحد النبلاء بأمر الملك)، وحين يحكم عليه من قبل الملك، يكفيه فقط وعيه ببراءته، وأولئك الذين حملوه إلى مثل هذا الموقف يعترفون فى همة بأخطائهم، وهنا يصدر الملك عفواً عن الجميع، فيعطيههم :

الحرية كحق من حقوقهم،  
والعفوية كما تقضى العدالة.

فى الطبقات المتميزة **Los pechos privilegiados** نجد دون روديجو يفضل الوقوف فى مواجهة الملك ورفض الحب المقبول من جانب دونيا ليونور، قبل أن يفعل شيئاً يتناقض مع ما يمليه عليه ضميره، يعصى أوامر الملك له بأن يدخل كطرف ثالث من أجل الفوز بدونيا إلبيرة، أخت دونيا ليونور، وأخيراً، يقوم الملك بعد عودته إلى صوابه، بمكافأة دون روديجو على ولائه وفضائله.

فى القسوة من أجل الشرف **La crueldad proel honor** ذات الحدث الأكثر تعقيداً من مثيله فى الأعمال الأخرى، يفضل سانشو أولاجا الصراع ضد والده، الذى يتظاهر بكونه ملكاً، فيتبعه كل النبلاء، ظناً منهم أنه ملك حقيقى، على نقضه للكلمة التى أعطاهام للأمير، الوحيد الذى يحق له اعتلاء العرش. يقدم الولاء لمعتقد الشخص على أحاسيسه البنوية والفوائد التى ستدرها عليه مساعدته لخطط والده فى نهاية الدراما، وحين يتم كشف النقاب عن المحتال الغاصب، الذى سار خلفه النبلاء من قبل؛ حرصاً منهم على مصالحهم قبل الولاء له، ثم يحكم عليه هؤلاء أنفسهم بالموت الشنيع، نجد سانشو البريء يواجه حكماً بالتأمر، فى أحد المشاهد، المبني على أساس من قوة تراجيدية كبيرة، يقوم سانشو، بطلب من والده ، بقتله ، فى اللحظة الأخيرة نعلم بأن



سانشو ليس ابناً لذلك المنتحل. هكذا تنتصر فضيلته على طول الخط، حتى يصبح، فجأة نظيفاً من خطيئة قتل الأب. على الرغم من أن الدراما تعج بالمواقف المأساوية، ورغم أن سلوك النبلاء قد أصبح واضحاً وجلياً، إلا أن الكاتب يرفض النهاية المأسوية وينهى العمل في جو تصالحي فاضل ومثالي. علينا أن نعترف بأن مثل هذه النهاية قد غشتنا، لقد كتب رويث دي ألكون عملاً مثالياً، ولكنه قد أفلت من بين يديه فرصة كتابة مأساة هامة.

إلى هذه الأعمال الدرامية الثلاثة يمكننا أن نضيف رابعاً : نساج سيجوبيا El tejedor de Segovia يتكون هذا العمل من جزئين، كتب ألكون الثاني منهما، أما بالنسبة للجزء الأول، لم يتمكن النقد حتى الآن من القول الفصل بأدلة كافية، فيما إذا كان هذا الجزء يخص ألكون أم لا، على الرغم من وجود آراء كثير مناصرة لأبوية ألكون لهذا الجزء، كما يستشف ذلك من كتاب الهولندي المتخصص في الدراسات الإسبانية فان براج<sup>(٣٢)</sup>. يأتي الجزء الثاني الأقوم بين الجزئين. إنه عبارة عن دراما انتقام، يقوم فيه البطل، الذي يخفي حقيقته تحت ستار نساج سيجوبيا، بقتل رجل أهانه، وجهاً لوجه، بعد مجموعة من التقلبات والأحوال التي تم فيها إظهار شجاعة وبسالة وجسارة البطل، والتي أتى بعضها في غاية الفظاعة، وفي صورة مسرحية بدائية، مثل تلك الحالة التي أتى فيها البطل على قطع أصابع يديه من أجل الحصول على الحرية. لقد تمكن ألكون، بلا شك، من خلق شخصية درامية قوية، مدفوعة في حركتها بالرغبة في الانتقام والحاجة إلى العدالة، لكنه لم يكتب عملاً درامياً كبيراً، الأمر الذي كان في حاجة إلى حقيقة وواقع في الوقت الذي نراه مفعماً بوقائع وأحداث زائدة. وحتى نتحدث عن عمل درامي كبير لا يكفي وجود دسيسة أحكم تطويرها ، وبطل يمتلئ بالحيوية، من الضرورة لمثل هذا الأمر وجود عالم درامي ذي قيمة عالية وهو الأمر الذي لا أثر له، تحديداً في العمل الدرامي.

#### ٥- تيرسو دي مولينا Tirso de Molina :

يعد تيرسو دي مولينا (الاسم المستعار لفرانيسكو جابرييل تييث)، إلى حد ما ، كاتباً نموذجياً، بل أكثر الكتاب أصالة ونموذجية داخل إطار المجموعة المسرحية للوبي دي بيجا، ولا تأتي نموذجيته فقط من كتابته لكل الأجناس الدرامية التي تداولها لوبي آنذاك،

ولا لولائه للتقنية والمعنى اللذين انطوى عليهما الشكل الدرامي، ولا لوفرة إنتاجه، الذي أتى في المرتبة الثانية بعد لوبي، ولكن لأنه قد بات واضحاً في مسرحه وضوحاً ساطعاً، الفقر والبهاء الخاصين بالمسرح الإسباني في العصر الذهبي، حدود وثناء الدراما الذهبية، عدم كمال بنيته وحيويته البنائية الداخلية. إن مسرح تيرسو يطربنا بنجاحاته الراديكالية، ويغبتنا بعدم نجاحاته التي لا تقل راديكالية عن ذلك. إذا ما وجهنا ناظرينا إلى مجمل إنتاجه الدرامي فسوف نشعر بميولنا صوب الطرب والعجب، ولكن إذا ما ولينا وجوهنا، على وجه الخصوص، صوب كل عمل من أعماله على انفراد، فإن ذلك الحماس وهذا العجب سوف ينقلبان إلى غضب ولوم، باستثناء بعض الأعمال القليلة. لو كان تيرسو دي مولينا من الكتاب المعاصرين لنا لاعترفنا بأهميته، وبثرائه، ولكن كنا سننتظر في شوق دائم أن يمدنا بهذا العمل التام كدراما لم يتمكن قط من تقديمها إلينا، هذا العمل الذي كان، في بعض الأحيان، على وشك الحصول عليه، إلا أن ذلك لم يحدث، وكان دائماً في المركز الحي لدائرة اهتمامنا، نون أن يأخذ بانتظارنا الزائد إلى أسمى غاياته. في أعماقنا، نظل دائماً ويعد كل عرض لعمل من أعماله، من متابعي عروضه الذين لا يرضون عنه، وبهذا الوصف تتحول إلى نقاد مغالين في نقدنا. إن مسئوليتنا كمتفرجين لامعين تمنعنا من الإفراط في المدائح على طريقة نونيا بلانكا دي لوس ريوس، وكذلك المغالاة في الأمور المقللة للقيمة على غرار موراتين وغيره من نقاد الكلاسيكية الجديدة.

لقد أبرز النقاد في تيرسو دي مولينا وضوحه في عمليات العرض، الرقة النفسية في رسم الإطار العام للشخصيات، الدقة الأيديولوجية، القريحة الهجائية الحادة، ثراء اللغة، الحس الواقعي... نفس هذه النقاط، مع قليل من التعديل، يمكن أن تكون مميزة لأسلوب كاتب الرواية، حتى تيرسو نفسه ككاتب رواية. في الحقيقة، فإن هذه النقاط تميز، نوعياً، الكاتب، ولكنها لا تميز على وجه الخصوص الكاتب الدرامي.

كما يتميز أيضاً مسرح تيرسو دي مولينا بوجود العنصر النسائي بكثرة فيه، إن بطلاته في هذه الحرب الغرامية بين الجنسين، التي تمثل أحد العناصر الأساسية للحب في «الكوميديا»، يرفضن تبني الدور السلبي إزاء التعدي من قبل الذكر، تحاول بطلات مسرحه، الغاضبات والمحتجات على مكانة التبعية التي فرضها عليهن المجتمع، الذي تحكمه المبادئ الموضوعة من قبل الرجال، تأكيد روح الاستقلالية عندهن، ويأتي هذا

التأكيد من جانبهن في مناسبات عديدة، إما بقيامهن بالانتقام بأنفسهن لشرفهن، وإما بمتابعتهن لمن أهانهن متخفيات في زى الرجال حتى يتمكن من الحصول على التعويض لما لحق بهن من ضرر، وإما بالانطلاق إلى عالم الجبال حتى يعاقبن في شخص الرجل الذي يقابلهن في الطريق ذلك الذي ألحق بهن الأذى، وإما باتخاذهن لموقف ساخر أمام الرجل.

كما تمت الإشارة، أيضا، إلى النظرة الثاقبة التي ينظر بها الكاتب للمجتمع المعاصر له، الذي ينقل إلى صفحات أعماله عاداته ومعاملاته، معالجة في بعض الأحيان ومصورة حرفيا، في البعض الآخر، بواقعية في غاية الأهمية. بالطبع، فإن ما يُنقل من هذا المجتمع لا يكمن في أبنيته المتعمقة ولا مشاكله العميقة، ولكن فيما يحيط به من الخارج، الطبقات السطحية، رغم أنها تأتي في صورة رائعة ومسلية، إن ما يُنقل هنا ليس الواقع الاجتماعي بقدر ما هو المظهر الذي يأخذه هذا الواقع، ليست أمورا جوهرية بقدر ما هي أشياء عارضة، هكذا، فإن ما يلتقطه المسرح، إذن، وما نلاحظه فيه هو قدر من المجتمع العارى، الذي يلفح الهواء جنوره، يقل كثيرا عن غطاء أو ملابس - الساخر، المسلى، الرائع، الغريب - للمجتمع نفسه.

### المسرح الدينى El teatro religioso :

يأتى الإنتاج الدرامى الدينى عند تيروسودى مولينا مصنفا في ثلاث مجموعات موضوعية، وذلك وفقا للمصدر الذى يستقى منه الكاتب موضوعه : التوراة، حياة القديسين ، أو قضية لاهوتية.

### الدراما التوراتية los dramas biblicos :

بعد أن ننحى جانبا المسرحيات التوراتية، التي لا تحظى بسعادة غامرة أو عمق كبير، نجد أن هذه المجموعة تتكون من خمسة أعمال متفاوتة تفاوتا كبيرا في قيمتها الدرامية : المرأة الحاكمة فى المنزل La mujer que manda en casa (١٦١٢) أفضل الحاصدات La mejor espigadera (١٦١٤) القليل والكثير على حد سواء Tanto es lo demas como lo de menos (١٦١٤) حياة وموت هيرويس La vida y la muerte de Herodes (١٦١٢ - ١٦١٥؟).



فى كل هذه الأعمال نجد أن البيئة والشخصيات قد خضعت لعملية تحديث، كما هى العادة فى مسرح العصر الذهبى، إن المضامين الفكرية والعاطفية التى تحدد ماهية الشخصيات، بالإضافة إلى محركات الحدث، تنتمى جميعها إلى الفترة التاريخية للمؤلف، والآن حسنا، ففى عملية التحديث هذه نجد وزنا كبيرا لما هو عرضى خالص أكثر من ذلك الخاص بالأشياء الجوهرية، والموضوع التوراتى، الذى يمثل نواة الحدث، لا يأتى خاضعا لتفسير راديكالى، أو إلى تسلية درامية أصيلة، وإنما لتوفيق مسرحى بسيط.

والنتيجة هى، فى بعض الأحيان، عمل درامى لا معقول فى إنجازه الدرامى، مع بعض المشاهد الجيدة (المرأة الحاكمة فى المنزل، حياة وموت هيرودس)، أو عمل درامى سطحى، به بعض المشاهد الغنائية اللذيذة (أفضل الحاصدات)، عمل درامى هام وشيق، ولكن بقدر محدود (انتقام تamar La venganza de Tamar) أو عمل، وهذا مما يعد استثناء، متميز (القليل والكثير على حد سواء)، إن الأمر الذى يؤخذ فى الحسبان لعمل مثل هذا التقويم هو مستوى الإنجاز الدرامى، الأمر الذى يجعل الدراما جيدة أو سيئة، وليس هذا الزمن أو ذاك، هذا المشهد أو ذاك، الأهمية الكبرى أو الصغرى للموضوع، أو نصف دسنة من الأحكام المتعمقة.

فى المرأة الحاكمة فى المنزل يلعب دور البطولة خيثابيل، الملكة الشبقة والقاسية، تأتى بنية العمل فى صورة سيئة للغاية، الزمن الدرامى لا أهمية له على الإطلاق، ففى مشهد من مشاهد الفصل الثانى تقول لنا إحدى الشخصيات أنه قد مرت ثلاثة أعوام منذ أن بدأت أحداث الفصل الأول، وفى التوتقريب تتصرف الشخصيات بصورة توحى بمرور بضع ساعات فقط، كما تأتى الشخصيات الرئيسية خالية من مضمونها الدرامى، إنها شخصيات من الورق المضغوط، ثم الإتيان بها كعارية إلى عالم الحكاية التوراتية، دون أن يعمل الكاتب على تحديد هويتها باعتبارها شخصيات درامية، وأما قساوة وشبق خيثابيل، وضعف شخصية الملك، وشرف ونجاسة نابوت تأتى فى صورة ميكانيكية بحتة، هى كما هى عليه، لا عن ضرورة داخلية، وإنما بمجانية؛ لأن الحكاية التوراتية تقدمها هكذا، وبما أن هذه الشخصيات لا تصل بأصالة درامية، إلى حد تصبح فيه كيانا، فإنها لا تؤثر فىنا ولا يؤثر فىنا أيضا ما تقوم به من أحداث، وما يجرى لها، لأنه لا يجرى لأحد قط، إن موت نابوت، بعد رميه بالحجارة بأمر من خيثابيل،

يأتى فى صورة حدث مسرحى خالص، ولكنه ليس حدثا دراميا، ويحدث هذا الأمر؛ لأن هذا هو ما وقع للشخصيات التوراتية، التى تلعب دورها هذه الشخصيات الثلاثة التى خلقها تيرسو دى مولينا، والتى لا حقيقة لوجودها أكثر من لعب هذا الدور، والشخصية الوحيدة التى تتحول، على مدى لحظة من الزمن، إلى شخصية درامية، التى لم تعد تنشد دورا بعد، وإنما تعيش، هى شخصية راكيل، زوجة نابوت، والتى يؤدى بكاؤها لموت زوجها وما تطلقه من صيحات الغضب من أجل الانتقام إلى خلق المشهد الوحيد الذى يتمتع بقوة درامية حقيقية، وللأسف، فإن مشهدا واحدا لا يمكن له أن ينقذ عملا أو يتيح الفرصة للتأكيد على أننا نوجد فى حضرة مأساة تأثيرية، وليس من المغالات أن نذكر هنا أن ما يصبح ذات قيمة داخل الفن، كما هو معلوم، ليست النوايا، وإنما الأعمال.

فى حياة وموت هيرودس *La vida y muerte de Herodes*، نجد أن الكاتب يفقد زمنا معيناً فى عملية خلق وتطوير دسيسة تظهر فيها ماريانى وهيرودس كمحبوبة وحبيب من القرن السابع عشر، مع وجود الموقف المخرج الذى يقوم فيه هيرودس باللجوء إلى حيلة حتى يتمكن من اختطاف المحبوبة من أخيها، وحين تأتى اللحظة الحاسمة، غيرة هيرودس، كان قد مر فصلان، مفعمان بالخطوب وأحداث الدهر. فى الفصل الثالث نلاحظ أن الكاتب يريد الإحاطة بأشياء كثيرة، فتأتى النتيجة بأنه لا يحيط بشيء على الإطلاق، يؤكد هيرودس على ما به من غيرة فى مشهد هزلى وساخر، والذى يأتى إليه مختبئا : يفاجئ زوجته وأخلص أصدقائه يتبادلان كلمات الغزل، وعليه يأمر، بالطبع، بالزج بهما فى السجن، إن ما حدث فى الحقيقة، هو أن الصديق، لكى يسرى عن ماريان، التى تعاني من غياب هيرودس، قد اقترح أن يلعب دور هذا الأخير، وأنه قد عاد ، هكذا يصبح فى إمكان ماريان أن تطلق العنان لحبها غير المعلن، تنتهى الدراما بمشهد يعرض صورة لبيلين Belén بما فيها من رعاة وملوك سحرة، بالإضافة إلى هيرودس الذى تملكه الغضب وأصبح ينزع الأطفال عن أمهاتهم حتى يمرر السيف على رقابهم، وقبل أن تنزل الستارة يظهر هيرودس ميتا «إلى جانب طفلين عاديين وأيديهما مخضبة بالدماء»، مثلما يأتى ذلك مدونا فى «النص الثانى» من العمل، إن هيرودس هذا الذى يظهر فى هذه الدراما غير المعقولة ليس سوى اسم فقط.

فى أفضل حاصدة La mejor espigadera ، نجد أن قصة روث وبوث لا تظهر إلا فى الفصل الثالث فقط، الفصل الذى تبدأ فيه المشاهد الغنائية للحصاد، أما الفصل الأول فقد تم تخصيصه لحادثتين :

١ - البخل إميلمك ، زوجته المحسنة نوهيمى ، والفقراء ؛

٢ - المناجاة الحاصلة بين روث وماسالون، والتي تستغرق أيضا كل الفصل الثانى.

الحادثة العرضية الأولى، عبارة عن مشهد للرعاة، الجياع، الذين استخرجهم الكاتب من عالم خوان ديل إنثينا، الذين ظهروا فى صورة فاحشة، كتلك التى يظهر فيها أحدهم يريد أن يؤكد ابنه حتى يخفف من روعة الجوع، والآخر الذى يحاول جهده حتى يتقيا ما انتهى من تناوله من الطعام، حتى لا يقتله خدم البخل، الذين لا يريدونه أن يرحل وهو ممتلئ المعدة، أما الحادثة الثانية، التى تحتل ما يقرب من ثلاثة أرباع العمل، فتأتى فى صورة قصة حب اصطلاحية، تُروى بتقنية كوميديا الدسييسة الغرامية : الحب الذى يبدو فجأة مثل الشعاع، المحبوبة التى تتحدث نائمة مع حبيبها الساهر، المحب الذى يتصنع النوم حتى يتمكن من الحديث مع المحبوبة الساهرة، حوارات تشتمل على رقة خاصة بالحب العفيف، مشاهد للغيرة ومشهد أخير يطلق فيه الغيور العنان لغضبه ثم يعلن الانتقام، وفى الفصل الثالث نجد الانتقام قد تم تنفيذه : بقيت روث يتيمة وأرملة، وفى نهاية الفصل، بعد مشهد الحصاد المشهور، الذى تغنى فيه الأغانى اللذيذة ذات الطابع الشعبى الريفى، تتقابل روث مع بوث ثم تتزوج. لماذا أتى الكاتب إذن، بالفصلين الأول والثانى ؟ بكل وضوح، لا نجد لهما وظيفة درامية تذكر، فما كان لهما من ضرورة بالنسبة لمناجاة العشاق التى تقع بين روث وبوث، إن الجمال الغنائى لبعض المشاهد لا يعنى الجمال الدرامى لعمل بأكمله، وليس من الممكن أيضا أن نحكم على قيمة العمل من خلال الشعرية الرقيقة لتلك المشاهد.

يأتى انتقام تamar La venganza de Tamar أفضل من الأعمال السابقة، يتركز العمل حول الدافع وراء زنا المحارم، فى الجزء الأول من الفصل الأول يقدم لنا الكاتب أمون Amón، الذى تتكشف لنا شخصيته بصورة منهجية فى سلسلة من النقاط : محب لحياة المدينة، يفضل حياة المحاربين، لا عمل له، حزين يتمتع بشيء من وقاحة الشباب، على وعى تام بتشوقه إلى التميز والتفرد :

أنا متفرد فى كل شيء ؛



فليس حقيقا بالتقدير،  
ذلك الذى لا يحاول عمل شىء جديد.

فى الجزء الثانى من الفصل نحضر اللقاء بين أمون وتامار، فى حديقة منزوية داخل القصر، يحرم دخول الذكور إليها، يتسلق الشاب حوائطها، إن حبه للتعامل مع كل ممنوع، ورغبته فى المغامرة وحرارة الليل، الذى يلح الكاتب على إبرازه، تأتى كلها فى صورة الدافع للحدث، أمون، فى ظلمة الحديقة يفتن بتومار، دون أن يدري أنها أخته لأبيه، وحين يكشف الأمر يقرر الابتعاد :

من الأفضل، أيتها السماء، أن يموت  
داخل صدري هذا اللهيب  
دون أن تخرج النار خارجه ؛  
ففى الغيبة ينسى من يحب؛  
فالحب عاطفة عابرة.  
هيا إلى الحصار...

ينتهى الفصل برقص الأقنعة. لم يرحل أمون، يأتى الفصل الثانى ليعالج دراميا تطور العاطفة فى نفس أمون، حزنه، ويأسه ورغبته فى العزلة يعبر عنها الكاتب بكل رقة، أما المشاهد الاصطلاحية فهى تلك التى يعلن فيها أمون عن عاطفته لتامار. لم يتمكن تيرسو دى مولينا، بنفس القوة التى أبدع بها كالديرون دى لباركا الفصل الأول من عمله شَعْرُ أبسالون Los Cabellos de Absalón، من إحكام المشهد الأخير الذى ترتكب فيه جريمة الزنا بالمحارم ؛ لكى تصبح فى نفس مرتبة المشاهد السابقة عليها.

أما الفصل الثالث فيخصصه الكاتب لانتقام تامار، فى نفس الوقت الذى أشبع أمون رغبته وعاطفته، يرفض أخته، ويأتى رفضه هذا تعبيراً عن هول الحدث الذى ارتكبه، أما تامار، التى تطلب العدالة من الملك دافيد، والدها، فلا تحصل عليها منه، حيث يعفو عن أمون، الأمير الوريث، متأثراً فى ذلك بالشفقة الأبوية. عند كالديرون، الذى يستخدم فى العمل المذكور هذا الفصل الثالث عند تيرسو دى مولينا كفصل ثان، نجد هذا المشهد، بما له من صلة بالمعنى الغائى لعمله الدرامى، الذى يختلف كثيراً عن

مثيله عند تيرسو، قد أتى محملاً بوظيفة درامية ذات أهمية عالية تفوق ما ظهر من انتقام تamar، وبالنسبة لكالديرون، كما سنرى عندما ندرس إنتاجه الدرامي، لا يتركز اهتمامه على زنا المحارم، أما بالنسبة لتيرسو فنعم؛ ولهذا، فإن المهمة النوعية لهذا المشهد تكمن في التحضير للدافع إلى الانتقام عند تamar، الذي سينفذه أبسالون، أخوها الشقيق، وليس لأبيها فقط، مثل أمون، هذا الفصل، الممتاز، يخلو، مع هذا، من الوحدة الكافية، أما المستوى الأول للحدث فلا يشغله أمون وتamar، مثلما حدث في الآخرين السابقين، وإنما أبسالون، المنتقم لشرف أخته، طمعا في الوصول إلى الحكم لا حبا في أخته، أمون وتamar، على الرغم من أهميتهما يبقيان داخل مستوى ثان طامس.

وأخيرا، يأتي أفضل أعماله المسرحية متمثلاً في : الكثير والقليل سواء *Tanto es lo demás como lo de menos*، حيث يعمل فيه تيرسو على مزج حكايتين من التوراة في وحدة درامية واحدة : حكاية الغنى والفقر، وحكاية الابن المسرف، ويكتسب التحديث هنا فاعلية تامة، حيث أتى مطعماً بإعادة الخلق الدرامي الأصيل لمادة وروح الحكايتين، اللتين تلتقيان وتتقاطعان داخل الحدث، وتتطوران، بالكامل، عبر تقنية العامل المضاد، في كامل وجودها. هذا العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات الثلاث يتمتع بتماسك وقوة العالم الواقعي، أما الغنى البخيل، الذي لا يهتم إلا بإرضاء نفسه، دونما اكتراث بالآخرين، رب نفسه، المادى الراديكالى، الملحد، المتمسك حتى النهاية بما له من فلسفة خاصة عن الحياة الإنسانية، والتي تغذى، بدرامية منطقية، كل واحدة من كلماته وعمل من أعماله، ولاثارو، يبدو في صورة رجل مشفق تكاد تهلكه صدقاته في أعمال الخير، يهب نفسه للآخرين ، وليبيرتو، يهدر ثروته لحبه للحياة بما فيها من كل المتع والشهوات، محب للمتعة، متمتع مسعور بكل ما تلقى الحياة في طريقه، كريم مع الجميع - ثلاثة أنماط بشرية، غنية في نواتها، يتبلور فيها ثلاثة أساليب حياتية ، ثلاثة مفاهيم للحياة الإنسانية، وهنا نرى أن الكاتب يحمل كل عنصر من هذه العناصر حتى منتهاه دون أن يخفق في أى لحظة في رسم خطوطه وملامحه. اليوم يصبح بالإمكان عرض هذا العمل على إحدى خشبات المسرح الحديث، ويكفى أن نلغى المشهد الأخير، الذى يأتي في صورة مثالية أخلاقية.

## ثلاثية القديسة خوانا Trilogia de la Santa Juana :

ربما لا نجد عملا أفضل من هذا حتى نُدخل القارئ المعاصر إلى دهاليز هذا العالم الغريب، الرائع، المتناقض، الغنى، الساذج، المتعدد الوجوه «كوميديا القديسين»، حيث نجد الأمور الحياتية والأخرى الدينية، «الطبيعة» وما وراء الطبيعة، الأهمية واللا أهمية، الخرافة والدين - تتطابق عبر تقنية مسرحية معقدة، وفي نفس الوقت، بدائية، وحتى يتولد مثل هذا الجنس الدرامي ويحقق النجاح، كان من الضروري وجود عوامل عديدة : فى المقام الأول، أن يتوافق فى المسرح، بنفس الصلاحية، مفهوم المسرح كعرض، كتعبير عن الإحساس الجمعى، وكأداة موضوعة فى خدمة المعتقدات الدينية والمثل الاجتماعية - السياسية، وفى المقام الثانى، كان من الضروري وجود جمهور ملأئم يطلب ما يعمل على تسليته وتعليمه ورفع شأنه والإعجاب به، والذي بالنسبة له يصبح مكان العرض هو المكان المناسب للتواعد بين الإنسان والشيطان والرب، رموز المسرح الحياتى الكبير الذى يعمل على خشبته المرئى واللا مرئى فى تناغم وتناسق، حيث يمثل كل منهم حقيقة واقعة، وفى المقام الثالث، كان من الضروري وجود تقنية مسرحية تقوم على مبدأ الحرية الفنية الشاملة، وأخيرا، لزم وجود كاتب درامى يفهم المسرح على أنه فن كلى إجمالى، والعمل المسرحى على أنه جوال يتسع لكل شىء، عالم متعدد الأبعاد تبدو فيه المعجزة أمرا واقعا حقيقيا يشبه الخبز، والمسافة بين السماء والأرض وبين الأرض والجحيم قصيرة جدا مثل المسافة بين منزل وآخر، عالم كل شىء فيه ممكن، فيما عدا العبث، حيث إن كل حدث إنسانى، بداية بما هو خارجى وانتهاء بما هو ذاتى داخلى، يأتى ساطعا وسط أنوار بؤرتين : الأولى أرضية، والأخرى سماوية ، وحين تنطفئ إحداهما تشتعل الأخرى، بحيث يصبح من النادر جدا أن يكون هناك ظلام تام.

كل حدث إنسانى، أيا كان هذا الحدث، يبلغ كمال معناه ودلالته فى نقطة الاتحاد بين دلالته الإنسانية ودلالته الإلهية، والكاتب، عند صياغته لأعماله، يبذل جهده من أجل إطفاء الظمأ الذى لا يرتوى فيما يتعلق بالأسرار وحب الجوانب التأثيرية من قبل الجمهور، وهناك، بين الجمهور، والكاتب، يوجد اتفاق ضمنى، يصبح، وفقا له، ما هو فوق الطبيعة من أكثر الأمور «طبيعية»، قانون الاحتمال، وقانون علاقة السبب بالمسبب وقانون الماهية تصبح ملغية ويحل محلها قانون المراسلات الرمزية، والذي يقوم منطقته على أساس من الدين والعقل.



القديسة خوانا La Santa Juana تتكون من ثلاثة أجزاء، يأتي كل جزء منها ليمثل حكاية صراع مستقل، يروي الجزء الأول حكاية الصراع الخاص بالنزعة الطوباوية عند خوانا، القديسة، مع العالم، المتمثل في والدها وخطيبها، تتغلب خوانا على العقبات التي يضعها العالم في طريق نزعتها وذلك بمساعدة الرب لها، هذه المساعدة الربانية نلاحظها معالجة دراميا على خشبة المسرح، الأمر الذي يتحول معه، ما وراء الطبيعة إلى عامل هام في ميكنة الحدث الدرامي، إن المعالجة الدرامية لإدماج ما وراء الطبيعة في العالم الحياتي، عن طريق المعجزة، تكتسب هكذا وظيفة درامية مزدوجة: الأولى دينية - حيث تعد شهادة على حضور القدرة الإلهية في بؤرة الإحساس لكل حدث إنساني - والأخرى مسرحية - حيث إنها تحدد تطور الدسيسة، وفي الفصل الثالث تبدأ عملية تمجيد القديسة، وذلك عن طريق سلسلة من المشاهد التي تجسد حياتها الذاتية، وعلاقتها السرية بالرب، والآثار المترتبة على هذه العلاقة بين نفس وربها، وانعكاسات ذلك على العالم، في هذا الفصل يدخل الكاتب الإجابتين اللتين يرد بهما العالم على القداسة : الإعجاب والحق، الإعجاب يؤاخي في موقف واحد بين الأكثر تواضعا ومكانة والأكثر نفوذا وسطوة، بين الراعي يورينتي والإمبراطور كارلوس الخامس، أما الحق، المتجسد في معلمة الراهبات المستجدات، فيعمل على الإعداد لحدث الجزء الثاني .

أما الجزء الثاني فيتحدث عن تاريخ الصراع بين القداسة والعواطف التي تحكم العالم: عاطفة الجسد داخل الدير، وعاطفة الشبق خارجه، وما هو الشر يحرك كل أسلحته ضد القديسة عن طريق الراهبة الحاقدة وصاحب النفوذ الذي يستخدم سلطانه في غير عدل، هكذا نجد الكاتب يدخل مشكلة وجود الشر في العالم، دون أن يهاجمه بقوة، إذ إن ما يهيمه فقط هو أن يواجهه بالقداسة، التي تنتصر عليه في النهاية وتحصل من الرب على العفو عن تنفيذها.

أما الجزء الثالث، الذي يكرر نفس هيكل الفصل السابق، فينهي سلسلة تمجيد القديسة، والتي بموتها المجيد يصل العمل الدرامي إلى نهايته.

وتأتي وحدة هذه الثلاثية عبر شخصية القديسة خوانا، والتي تأتي حياتها ممثلة لنقطة التقاطع بين الجانب الدنيوي والآخر الإلهي للوجود الإنساني، وخلال عملية التمثيل تتحول خشبة المسرح إلى المكان الذي يلتقي فيه العالم أجمع، والمتفرج، الذي

تحدد هويته باستعداده الراديكالي، يتقدم من زهول إلى زهول في تألف حميمي مع ما هو إلهي وما هو دنيوي، ونحن، الذين فقدنا سر هذا الحضور والاستعداد، نبقى على الهامش دونما حل غير ذلك، جاهلين قواعد اللعبة. تأتي اللغة في سياق أجنبي وغريب علينا، لم تتمكن دراما تيرسو من التغلب على عقبات الزمن، لقد ماتت بزمانها ويصبح من الصعب بعثه من جديد.

### الهالك لعدم ثقته في الله El Condenado Por desconfiado :

تأتي أبوة هذا العمل الدرامي لتمثل إحدى معضلات المسرح الإسباني الكلاسيكي، والتي لم تحل حتى الآن، وبينما تأتي الأدلة في صالح أو ضد أبوة تيرسو لهذا العمل غير مدمجة في معايير نقدية محققة بقوة علمية مطلقة، يمكن اعتباره عملاً ممكنًا لتيرسو دي مولينا.

تمتد جذور الصراع المطروحة في هذه الدراما إلى أعماق سر الصفيح والتحديد المسبق للمصير، وهي أمور يعيشها الإنسان المسيحي في كل الأزمان، حيث تأتي راسخة في ضميره، وبقوة خاصة، لازمة لفترات الأزمات الكبرى، من قبل المسيحيين المنقسمين في القرنين السادس عشر والسابع عشر. يقوم المؤلف في هذا العمل اللاهوتي بمعالجة الموضوع، كما هو طبيعي في أحد الإسبان الذين عاشوا في فترة القرن السابع عشر، من خلال وجهة النظر الكاثوليكية، والتي قام علماءها، بدورهم، بمناصرة رأيين أو موقفين، هما أصل المجادلات اللاهوتية الحماسية : أحدهما، يرأسه بانيث، الذي يقصر الفضيلة الفاعلة للإرادة الإنسانية على عملية الخلاص، وثانيهما، يمثله مولينا، الذي يشدد على أهمية مساهمة الفرد في خلاصه، والكاتب، منطلقاً من الفروض الكاثوليكية لسر التقدير الأولي لمصير الفرد، المتماثلة بكل صرامة والمعبر عنها في إطار سيطرة عالية من قبل المسألة اللاهوتية، وفقاً للرأي المعمول به لعلماء اللاهوت المعاصرين من أمثال الأب ر. م. أوريندو، اليسوعي، والراهب نوربيرتو ديل برادو، الدومينيكاني، أو الراهب مارتين أورتوثر، التابع لرهبانية لاميرثيد، يعمد إلى كتابة دراما رائعة، وهذه الدراما هي التي تهمننا هنا.

في الهالك لعدم ثقته في الله، على خلاف ما وقع في عبد الشيطان، ليرادي أميسكوا، حدثت ظاهرة أصيلة من الراديكالية الدرامية، والتي بفضلها تعيش مجموعة

من الشخصيات مأساة حياتها داخل عالم درامى، إن الصراع لا يتولد من تصادم الأفكار، ولكن من تصادم مجموعة كيانات موجودة، باولو وإنريكو، البطلان، لا يظهران فى صورة علة بسيطة من أجل طرح مجموعة من الأفكار، التى يصبحان متحدثان بسيطان باسمها، وإنما يملكان طبعاً نفسانيا، ولا تكمن محركات الحدث فى اللعبة الدياليكتية للأفكار اللاهوتية التى يستخدمها الكاتب ويحركها، وإنما فى الطابع النفسانى للشخصيات التى تعيشها.

باولو يبدو، أساساً، فى صورة رجل عقلانى، ترك العالم، ملقياً بنفسه فى أحضان عزلة الخلاء الصارمة، لا حبا فى الله وشوقاً إلى الكمال بل خوفاً من الهلاك، إن سر خلاصه أو هلاكه يتحكم فيه بصورة مرضية. فى الحوار الذاتى الذى يبدأ به العمل ندرك بطريقة لا تقبل الخطأ ضيق الشخصية التى ترغب فى رؤية، وتملك دليل على مصيرها الأخير، والتى إزاء استحالة خرق حجاب السر، تشعر بأنها على حافة الجنون، وكتعبير عن هذا الهم الذى يعذب النفس، يأتى الحلم الذى تحلم به، حيث ترى الموت يخرق قلبها بسهم صائب والرب، الذى تقف للحساب أمامه، يحكم عليها بالهلاك، هذا الرب الذى يظهر فى الحلم، الذى هو رب باولو، هو رب مهيب، «موكل بالأرواح»، «هائج»، و«تعلوه القسوة»، إن رب باولو أقرب جداً من رب لوتيرو منه إلى رب إجناتيو دى لوبولا، كما أن النمط الدينى للشخصية يأتى أقرب من ذلك منه إلى هذا الأخير، إلى هذا الرب، الذى يختلف كثيراً عن رب إنريكو، هو الذى يطلب منه، فور استيقاظه من حلمه، وقد تملكه التعب والخوف، وهو مازال يرتجف، لا يرى شيئاً سوى خطيئته، مرة بعد أخرى إجابة ما، إن باولو، الذى امتلاً غموضاً ولبساً، لا يدرى ما إذا كان الحلم الذى قد فرغ من رؤيته إشارة إلى الخاتمة المؤسفة التى تنتظره، أم أنه دسيسة شيطانية :

أنت، ربى، القدوس  
من ستفصح لى عن سبب هذا الدُّعْر،  
أأعتبر نفسى هالكا، ربى القدوس،  
كما يقول هذا المنام، أم أننى سأرى  
نفسى فى القصر الزجاجى المقدس ؟  
أرجوك ربى أن تفعل هذا المعروف بى



أية نهاية تنتظرني ؟ فأرغب أن أهتدى  
إلى طريق الصواب، ومالك أن تدعني  
فى هذا الغموض، ربى الخالد الباقي.  
أسأذهب إلى سمائك، أم إلى الجحيم ؟  
لقد بلغت من العمر ثلاثين عاما، ربى،  
أفنىت منها عشرا فى الصحراء،  
وإذا ما قُدر لى أن أعيش قرنا، فسوف  
أمضيه فى مثل ذلك : هذا ما أعلنه أمامك.  
إذا ما وفيت بهذا الذى أقول، ربى، بقوة ونشاط،  
ماذا ستكون نهايتى ؟ هذى دموعى أنرفها.  
أجبنى، ربى، ربى الباقي،  
هل سأذهب إلى سمائك، أم إلى الجحيم ؟

ليس هناك من إمكانية للتعبير عن مأساة باولو بشكل يفوق هذا الاقتصاد  
الدرامى أو الفاعلية والكثافة المسرحية، إن باولو يريد معرفة ويطلب من الرب الإجابة،  
وسوف تصله هذه الإجابة، لكن ليس من قبل الرب، وإنما من قبل الشيطان، الشيطان  
لن يكون تلك الشخصية الساذجة التى ظهرت فى العصور الوسطى، والتى عالجها  
ميرادى أميسكوا أو التى جاءت فى جزء كبير من مسرح العصر الذهبى، والتى قبل أن  
تلجأ إلى غواية الإنسان تأخذ الإذن من الرب، وفى النهاية يرجع العمل إلى ذات الرب،  
إن الشيطان الذى يحاول غواية باولو هو روح الخطيئة، والذى بانتهازه لشك وحيرة  
الضمير الإنسانى يدخل ليقبع داخله حتى يأخذ بيد الإنسان إلى طريق اليأس، وهما  
يحلل تحليلًا صائبًا نفسية باولو وضميره :

هذا، على الرغم من أنه كان قديسا،  
يشك فى الدين والعقيدة، حيث نراه يريد من الرب،  
وهو فى حالة شكه هذه، أن يعرف حقيقته.  
لقد وقع هو الآخر

فى التكبر ، ومن أكد الأمر  
ألا أحد يعرفه مثلى،  
فأنا أعانى من استكبارى.  
وبعدم الثقة  
قد أهنته، حيث إن الحق  
أنه لا يثق فى ربه  
من لا يثق فى دينه.

وبهذه المعرفة لحقيقة باولو يستخدم أذكى الوسائل حتى يصل إلى أغراضه ،  
يجعله يؤمن بأنه ينتظر الإجابة من الرب، وأن الرب يجيب بهذا : ستكون نهايتك مثل  
نهاية إنريكو، ابن النبيل أناريتو، هنا ينقشع الضيق عن باولو، مؤقتا، ويتبدى لنا فى  
داخله أمر آخر، والذي لم نعرف عنه سوى إشارة وجيزة حتى الآن : إن باولو، فى  
أعماق قلبه، يرى نفسه قديسا، لا شىء آخر سوى أنه قد انعزل عن العالم وسلم نفسه  
للتوبة، إنه مقتنع تماما بأن إنريكو قديس كبير.

تبدأ الدراما فى الحركة، باولو يلتقى بإنريكو، الذى تعرفنا عليه نحن - الجمهور -  
من قبل : عرييد، جسور فى علاقته بالنساء، قاتل مأجور، وحين يتعرف عليه باولو يظل  
حتى اللحظة الأخيرة غير معتقد ومصدق بأن هذا القاتل، اللعوب، الذى يشعر  
بالسعادة فى اقتتراف الشر واللجوء إلى العنف هو، حقا، ذلك الرجل الذى يرتبط  
مصيره بمصيره، وكما حسب الشيطان، بدأت بالنسبة لباولو الهوة اللانهائية لليأس ،  
اليأس، دون مخرج ظاهرى، الذى يبدو على الإنسان الذى يصدق ويؤمن بأنه من  
المهالكين، هنا يحيل باولو حياته إلى انتقام من الرب، ومع هذا، فإن باولو يجهل فضيلة  
يتحلى بها إنريكو : الحب العميق نحو والده، والذي بإمكانه أن يضحى بكل شىء من  
أجله، إن حياة باولو التى تأتى موازية لحياة إنريكو تكونان بنية الحدث الرئيسى  
للدراما بداية من هذا اللقاء الأول، باولو، من أعماق يأسه، لم يعد قادرا على الاستفادة  
من يد الرب التى يمدّها إليه، وها هو ملك، فى صورة راع صغير، يحمل إليه رسالة  
الخلاص : إن رحمة الله أكبر من خطيئة الإنسان، بالنسبة لباولو، مع ذلك، تصبح  
الخطيئة حملا ثقيلا هائلا لا يقوى على حمله.

يأتى اللقاء الثانى بين باولو وإنريكو ليفتح الطريق أمام المشهد ذى القوة المساوية الكبرى من هذه الدراما، يقوم باولو بأسر إنريكو ويربطه فوق شجرة، معصوب العينين، ويجعله يعتقد بأن ساعته الأخيرة قد حانت، ويأتى الحوار بين الرجلين فى غاية الروعة والتأثير، باولو، الذى يصارع من أجل خلاصه، يريد أن يقنع إنريكو بالتوبة، يريده أن يصبح راغبا فى الخلاص، وإنريكو يريد أن يموت على ما كان عليه فى حياته : دون طلب للعفو، على الرغم من ذلك الأمل العاثر الذى يملأ عليه جنابات نفسه فى رحمة الله، باولو، على مدى هذا المشهد، يشعر بأن القنوط يخلق نهائيا حوله، يكره إنريكو ويلعنه، ولكن ليس فى استطاعته أن يحكم عليه بالموت؛ لأنه بذلك يكون قد وقّع وثيقة هلاكه هو، لا شك عندى فى اعتبار هذا المشهد من أقوى المشاهد مأساوية فى المسرح الدينى الغربى، مشهد خال من الحمل البلاغى والمبالغة، تم بناؤه فى بساطة درامية باهرة، بهذا أصبحت مأساة باولو فى أعلى قممها وذروتها.

يأتى الفصل الثالث لنحضر معه موت إنريكو، مقيدا بالسلاسل، محكوما عليه بالموت، يصبح حبه لوالده هو منقذه فى اللحظة الأخيرة، إن الأمل غير المعقول الذى يبيده إنريكو فى رحمة الله يتحول إلى أمل فاعل، أمل مسيحى، وذلك عن طريق التوبة، باولو، الذى يطرد الملك للمرة الثانية، يموت يائسا من الخلاص.

يأتى المشهد الأخير بمثابة امتياز مقدم إلى الرغبة فى كل ما هو جميل ومثالى عند الجمهور، الذى يود رؤية الهالك فى الجحيم، والذى يود أيضا فى إقحام حواسه للمشاركة فى العرض الدينى.

ليس فى الهالك لعدم ثقته فى الله، مثلما هو الأمر فى عبد الشيطان، العرض الرائع الجميل والنظرية اللاهوتية هو ما يستأثر بانتباهنا، وإنما دراما باولو وإنريكو، وخاصة دراما الأول، والتى يأتى انتشارها الحيوى داخل عالم مأساوى ذى طابع كونى، وإذا ما كان لنا أن نعثر على شخصيات أخرى كثيرة مثل إنريكو، فإن باولو، على العكس، سيظل وحيدا وعلى الهامش، الشخصية العلم فى تاريخ الشعور الدينى الإسباني .



## الدراما التاريخية : فطنة المرأة

El drama religioso: La prudencia en la mujer

كتب تيرسو دي مولينا العديد من الأعمال الدرامية التاريخية ذات الموضوعات الأراجونية والبرتغالية والأمريكية أو القشتالية، والتي يرسم فيها، داخل إطار بيئي واقعي، يشتمل على أحداث رائعة، قعقة الحروب والمعارك والأوصاف الوردية - شخصيات بطولية ترجع أعمالها إلى غاية درامية محددة للغاية : تمجيد بعض الفضائل القومية، في مثل هذه الأعمال لا يتبلور الأمر الأساسي في دراما التاريخ، فليس موضوعها التاريخ كدراما، مثلما حدث عند شكسبير، أو، بعد ذلك، رغم اختلاف المستوى، عند شيلر أو كليست، إن الأساس في هذه الأعمال الدرامية هو إبراز، في نموذجية مثالية، عن طريق مواقف المشوقة التي يزودنا بها التاريخ، البعد البطولي للماضي القومي، ولهذا، فإن أبطال هذا المسرح يغيرون أسماعهم، لا جوهرهم، حيث، في الواقع، لا وجود هناك إلا لبطل واحد : البطولة.

يأتى أفضل وأشهر الأعمال التاريخية عند تيرسو دي مولينا متمثلا في فطنة المرأة : *La prudencia en la mujer* ، دونيا ماريا دي مولينا، بطلة الدراما، تجمع في داخلها بين ثلاثية الملكة العظيمة، والأم العظيمة والمرأة العظيمة أيضا، وتتلخص الدراما في قصة نجاحها كملكة وأم وامرأة، أمام دسائس أصحاب النفوذ الذين يخضعون عملهم الدرامي لتطلعاتهم وطموحهم في السلطة، تقع مهمة الحدث الرئيسى في الدراما على عاتق شخصيتين، تمثلان مفهومين على طرفي نقيض للعمل السياسى: ماريا دي مولينا وولى العهد دون خوان، ماريا دي مولينا تجسد في صورة مثالية المفهوم المسيحى للسلطة ، أما دون خوان، في درجة لا تقل مثالية، فيجسد المفهوم الميكافيلى للسلطة، بالنسبة لدون خوان الغاية تبرر الوسائل، وحتى يتمكن من الإمساك بزمام السلطة لا يتردد في استخدام أسلحة التشهير والقتل، أسلحة الكذب والنفاق. الصراع الناجم عن الصدام الحاصل بين هذين العالمين يسمح للكاتب بتقديم وجهى كل حقيقة سياسية : المثالى، الذى تدعمه دونيا ماريا دي مولينا، والمخلصون من أتباعها الذين يمدون إليها يد العون، والواقعى، الذى يدعمه ولى العهد دون خوان والنبلاء المعاونون له، تأتي الدراما، بالمرّة ، عبارة عن درس وإدانة، عبارة عن دفاع ونقد، أما الشخصوص فقد رسمت جيدا، وخاصة شخصية دونيا ماريا دي مولينا، التى تتمتع بشخصية قوية وبارزة.

## تيرسو دي مولينا ومولد دون خوان :

Tirso de Molina Y el nacimiento de don Juan

فى ساخر أشبيلية El burlador de Sevilla، العمل المنشور عام ١٦٣٠، جاء دون خوان إلى العالم، ربما يعتبر هذا هو أول تجسيد لواحد من الأساطير الحديثة، ذات الخصوبة التى لا تنقطع فى تاريخ الأدب الغربى، وكما دال سعيد أرميستو Said Armesto<sup>(٢٣)</sup>، حين قام بدراسة حول أسطورة دون خوان، فإن تيرسو دي مولينا، بانتهازه لمادة أسطورية، أقام صرح عمله عن طريق اتحاد تام بين عنصرين من عناصر الأسطورة : عنصر الشاب الإباحى الذى يسخر من النساء، والعشاء المروع، كلا العنصرين أساسيين فى إبراز الشخصية، ولكنهما ليسا سوى عنصرين راجعين إلى فترة سابقة على تاريخها، حيث إن قصتها الحقيقية تبدأ فى دراما تيرسو دي مولينا. دون خوان، ساخر إشبيلية، وليس مجرد شاب إباحى أو شاب قد تناول العشاء مع إحدى العاهرات، يبدأ مشواره العجيب كشخصية أدبية فى الدراما التى أبدعها الكاتب الإسباني فى القرن السابع عشر، وبعد ذلك، تكتشف كل فترة وكل بلد وكل كاتب، واحدا تلو الآخر، الأقنعة التى يخفى بها دون خوان، الغامض والصعب الإمساك به، وجهه، فى كل مرة من مرات ظهوره الجديدة تعد بمثابة محاولة جديدة للإمساك بسر من الأسرار، ويصبح الأمر بمثابة الحصار، الذى تستخدم فيه مختلف الأسلحة، التى تكون مناسبة دائما للوقت الذى يحاصره - بداية بالانفسية الأولية وانتهاء بالتحليل النفسى المعقد. دون خوان، ساخر إشبيلية الأصيل، كما أبدعه تيرسو، يهرب من كل حصار، وهو على استعداد، دائما، للعيش فى كل زمان، مرتديا المعطف وحاملا السيف، أو مرتديا ملابس السهرة الأنيقة، أو يظهر فى صورة رثة، شعره أشعث، وقميصه مفتوح.

ليس هذا هو المكان الملائم لكتابة تاريخه، ومغامراته العديدة، أو محاولة تحديد هويته، إن المهم هنا فقط هو دراسة دراما ساخر إشبيلية، التى ولد فيها، تاريخيا ودراميا، دون خوان تينوريو.

هذا العمل المسرحى، مثل غالبية أعمال تيرسو وأعمال كتاب الدراما الإسبان فى القرن السابع عشر، ينتمى، من ناحية بنائه، إلى مفهوم ديناميكى للحدث، والذى يأتى متوافقا ومتناغما هنا مع حياة البطل، يعيش دون خوان فى عجلة مدوخة عددا من

المغامرات التي تبدأ في حجرة نوم الدوقة إيسابيللا، في نابولي، وتنتهي في إحدى كنائس أشبيلية، أمام قبر دون جونتالو دي أويوا، تمر حياة دون خوان كما لو كانت برقًا خاطفا بين الحب والموت، بين المتعة والعقاب، لقد أطلق أميريكو كاسترو على هذا العمل اسم "الريح الغرامية العاتية".

عبر عالم الدراما كله يمر الزمن - الزمن الحيوي والزمن الدرامي - زمن الشخصية وزمن الحدث - مثل الريح العاصف، دون خوان بعمله هذا، ينتقل من مغامرة إلى مغامرة، واثقا في قدمي جواده "الطائرين"، مثلما ينتقل الحدث من موقف إلى موقف، في ديناميكية مثلمة، ومن هذه الصياغة المزدوجة للزمن، الذي يعد المسئول الوحيد عنه، كما هو المنطقي، الكاتب نفسه، ينبثق العنصر الجوهري الأول في تكوين الشخصية، ليس لدى دون خوان وقتا يهدره، ليس باستطاعة دون خوان أن يتأخر أو يتوانى، إن البقاء بلا حركة يعنى الرفض لكيثونته التي هو عليها، كينونة الإنسان الذي يتمتع ويتنقل طلبا للمتعة من جديد، ومع هذا، لا تعد المتعة هي الهدف الذي يسعى إليه، وإنما المتعة الجديدة على الدوام، وأكثر من ذلك المتعة المغتصبة، من الدوقة إيسابيللا إلى الخطاة تيسبيا، من تيسبيا إلى الراعية أميتا، من أميتا إلى دونيا أنا دي أويوا، من امرأة لامرأة، ينتقل دون خوان لا لأنه يبحث عن امرأة ما أو حتى عن امرأة بعينها، إن دون خوان تينوريو الذي أبدعه تيرسو لا يبحث، وإنما يعثر على، فها هو جانب أساسي آخر في شخصية تيرسو: ليس هو الرجل الذي يبحث عن المرأة كي يغرب بها، يتمتع بها ثم يسخر منها، وإنما هو الرجل الذي يعثر دائما على المرأة، شخصيته تتألف من الغريزة والحظ، لا من العقل والحسابات الدقيقة، حين يحدث اللقاء نجد دون خوان يسخر، مستخدما الطريقة المثلى، الطريقة التي تتولد عن نفس الأجواء التي تحيط باللقاء، والتي لا تخضع لحسابات وتفكير يذكر. يتخفى دون خوان في صورة شخص آخر، أو يعد بما لا ينوي الوفاء به. وفي الوقت الذي يحصل فيه على متعته، يرحل، لا بحثا عن مغامرة أخرى، وإنما هربا من هذه التي فرغ من القيام بها. يأتي زمانه عبارة عن تتابع للحواضر، أو بالأحرى، هو الحاضر بعينه، من هنا تأتي عفويته الأساسية وكيانه الدرامي، وصورته الدرامية أيضا، إن دون خوان صاحب تيرسو دي مولينا يخلو من ذاكرة الماضي ومن خيال المستقبل، ولهذا فليس بإمكانه التوبة أو الندم، لأن الماضي لا وجود له في نظره، أو أن يخاف، لأن المستقبل لا وجود له أيضا عنده، إن تعبيره بقوله: «يا لطول ما تعهد به إليّ» ينم عن عجز دون خوان عن إلباس



المستقبل لباس الوجود، والذي يأتي أفقه محملاً بالموت والحياة الآخرة. لقد أصاب الكاتب في خلق شخصية - وحيدة من نوعها، سيخسموندو، فاوست، هاملت، دون كيخوتي - يكمن جوهرها في وجودها في أكثر اللحظات الآنية نقاء وراديكالية، إن دون خوان تينوريو لا يؤمن فقط إلا «بالمكان المتواجد فيه» و«اللحظة الآنية»، لأن حياته تعنى الوجود في «الهُنا» "el aquí"، و«الآن» "el ahora"، وكل ما من شأنه أن يحد من المتعة التامة في اللحظة الراهنة هو بالنسبة له عقبة لا بد من تخطيها أو حاجز يجب التغلب عليه. إن دون خوان يتواجد في مكان على هامش المجتمع، المحكوم بنظام قواعد معينة، لا يقبل مثل هذا النظام، لا لأنه حسن أو قبيح أو أنه يكمن في هذا أو ذاك، وإنما لأنه يحد من فرديته التي، حين يعيشها على إطلاقها، يرى كل ما هو خارج عن إطارها أمراً نسبياً، إن دون خوان تينوريو هو، كما خلقه تيرسو دي مولينا، شخصية غير نمطية<sup>(٢٤)</sup>، ولهذا فإن دون خوان يُعد بالنسبة لأي مجتمع عاراً دائماً وتهديداً، ولكن تيرسو دي مولينا، وهذا هو ما لا بد من التركيز عليه بقوة، حين ألقى بالشخصية في عالم اجتماعي محدد من الناحية التاريخية محكوم بنظام قواعد معينة لا يقل عن ذلك تحديداً، هو الذي خلق هذا الوضع «الغير نمطي» للشخصية، والذي يعد مكوناً أساسياً في شخصية دون خوان، مما يسمح له بالتجسيد، دون أن يفقد قيد أنملة من ماهيته، في أي زمن تاريخي، فدائماً ما يظهر دون خوان في صورة عصرية؛ وذلك لأن عصريته تكمن في ذاته هو، وهذه الذاتية هي التي وهبت له من قبل تيرسو، ولكن تيرسو لم يخلق شخصية دون خوان فحسب في صراع لازم مع المجتمع، وإنما في صراع مع القدرة الإلهية. لم يكن دون خوان الذي خلقه تيرسو ملحداً، وإنما مؤمناً، إنه يؤمن بالله ولكنه يعيش حياته غير عابئ بوجوده، إن فكرة الرب بالنسبة لدون خوان تتجسد في شبح أو ظل لا يتحول إلى حقيقة إلا لحظة الموت، الموت الذي لا يعنى ببساطة الاختفاء من الوجود، وإنما البعد عن منطقة العقاب، إن الموت يصل إلى دون خوان، مثل الحب عاجلاً، بونما حساب للزمن كأقصى عقوبة، إن الموت هو اللقاء الأخير لدون خوان، الذي يمد إليه يداً، وفي يده الأخرى يحمل خنجراً يهدده به :

آن لى أن أقتلك بالسيف  
ولكم تعبت، أه هباءً  
من إطلاق ضربات في الهواء.

حين يُخضع تيرسو دي مولينا دون خوان لعدالة الرب، يصبح من المستحيل إخضاعه لعدالة البشر، ولقد عملت المغامرة الأخيرة لدون خوان على انتشاره جذريا، من سلطة البشر، إن دون خوان تينوريو الذي أبدعه تيرسو، والذي ولد داخله شخصية دون خوان الخالد، لا يسخر من ربه، وإنما يسخر دائما من العالم، ما دام ذلك العالم حيا.

وكعمل مسرحي لا يُعد ساخر إشبيلية بما يشتمل عليه من تقنية - الحدث، والشخصيات والفكر واللغة - مختلفا عن العمل النموذج للمسرح الإسباني في العصر الذهبي، ما به من عوامل مساعدة درامية يأتي مشابها لتلك التي تحدد هذا الفن المسرحي المغرض في الأساس، وما تتميز به هذه الدراما هو، مثلما يحدث في الأعمال الدرامية الأساسية لهذا الفن، أن القناع شفاف للغاية ويسمح لنا برؤية الوجه الذي يغطيه، في الحالات الأخرى لا نرى سوى أقنعة لا تسمح برؤية ما خلفها، ربما لأنه لا يوجد خلفها شيء، أو ربما أننا لم نُصب في رؤيتنا له، أما قناع ساخر إشبيلية فيكشف لنا عن وجه دون خوان، وفيه نرى كيان وجوهر الأسطورة، هذا الدون خوان ساخر إشبيلية، الذي يحمل قناعا إسبانيا خالصا لا يمكن الخلط بينه وبين غيره، سيغير من قناعه وفقا للعالم التاريخي، الذي يتجسد داخله، ولكنه سوف يحتفظ بالوجه الذي وهبه إياه الكاتب الإسباني حين خلقه، ليس هناك من معنى نقدي للتأكيد على رفعة أو قلة منزلة دون خوان لموليير، وجولدوني أو بيرون، لبوسكين، لشوريا أو منتريلان، بالنسبة لدون خوان عند تيرسو دي مولينا؛ إن كل أقنعة دون خوان تعد ذات قيمة عالية، كل في صلاته بالزمن الذي يظهر فيه. إن «الشوبينية» في النقد الأدبي، بالإضافة إلى كونها غير مريحة وتتمتع بشيء من الغباء تعد، للضرورة، رفضا للنقد. إن عالمية دراما تيرسو لا تكمن في الطابع الإسباني لشخصية الساخر، وإنما فيما تتضمنه من حقيقة دون خوان، لا تكمن في القناع بل في الوجه.

## «الكوميديا، والأعمال الكوميدية لتيرسو :

La "Comedia" Y Las Comedias de Tirso

في فاضح بالاثيو El Vergonzoso en Palacio، نجد دونيا سيرافينا، المرأة المبتهجة والممثلة التي بلغت حد الكمال، والتي تحظى بهواية تمثيلية رائعة، تقول مغرمة «بالكوميديا» :

أية حفلة أو أية كوميديا هناك  
لا تتوافر فيها الأشعار ؟  
العينان فى الكوميديا  
ألا يتمتعان ويشاهدان  
آلاف الأشياء التى تعمل على  
نسيان ما يزعجانهما ؟  
والموسيقى، ألا تعمل على تسلية  
السمع، ألا يتنوق العاقل  
مضمونها وما يتمنى من ألحان ؟  
أما هناك من ضحك ؟ لمن  
يرغب فى السعادة والمرح  
أما هناك من حُزن، لمن يهوى الحُزن ؟  
أما هناك من جدية لمن هو جاد ؟  
أما هناك من لفت نظر للأبله ؟  
أما هناك من تعليم للجاهل ؟  
أما هناك من حرب يشهدها أهل البأس،  
ونصائح، لأهل العقل والفتنة  
وبأس لمن هو صاحبه ؟  
الكوميديا تعج بالمسلمين لمن يريد ،  
وإذا ما رغبت نفسك فى رؤية حلقات  
النزال تجدها قائمة،  
أو حلقات مصارعة الثيران، تجدها أيضا.  
أتريد أن ترى النعوت،  
التي رأيتها فى الكوميديا ؟  
إنها تنقل صورة من الحياة،



وغذاء للعقلاء الفطناء،  
وسيدة الفكر والعقل،  
ووليمة الحواس،  
وباقة زهور الأنواق،  
وساحة الفكر،  
ومعقل نسيان الخطوب،  
وساحة للأسعار المختلفة،  
التي تقتل البلهاء جوعا،  
وترضى تطلعات العقلاء.

ها نحن أمام قائمة عرض مسرحية موجهة إلى السواد الأعظم، الجميع بإمكانه أن يجد في الكوميديا كل ما يبحث عنه، وفي مقنور كل واحد أن يرضى حواسه وفكره، فبإمكان الكوميديا أن تصالحننا مع حزننا أو مع فرحنا وتسمح لكل متفرج، وفقا لماهيته الخاصة، بالهرب من نفسه ومن العالم، أو يصبح على اتصال بنفسه وبالعالم، «الكوميديا» هي، بالمرّة، التزام وهروب، شهادة وتسلية، وجوهرها أو أصلها يكمن في اللعبة المتميزة، لعبة الألعاب.

تأتى الأعمال الكوميديّة لتيرسو دي مولينا ردا على مثل هذا المفهوم اللامع للمسرح، حيث يصبح كل شيء حقيقة وكل شيء كذبا، حيث تمضى الأقنعة من الضحك إلى البكاء ومن البكاء إلى الضحك. عادة ما يبرز النقاد من بين أعماله الكوميديّة كوميديا العادات وكوميديا الدسائس، في النوع الأول تبرز التحليلات النفسية الرقيقة التي يقوم بها الكاتب الدرامي، والتي تتبلور في مجموعة من الطبائع (السوداوى، الفاضح، المنافق في قضايا الحب)، أما النوع الثاني فيتميز بالتقنية الكبرى في نسج ونقض الدسيسة، ومع ذلك، فإن التقسيم يرجع أكثر إلى حبكة منهجية منه إلى ذات واقع العالم الكوميدي الذي أبدعه تيرسو، حيث نجد فيه الدسيسة والحالة النفسية، بالمرّة، حاضرتين وعاملتين في تناغم من أجل خلق الواقع المسرحي لكل عمل، ليست هناك لعبة نفسانية دون دسيسة ولا دسيسة دون لعبة نفسانية. إن التقنية والقصد الذي تخدمه هذه التقنية تأتي متماثلة في الجوهر ومختلفة فقط في الدرجة، في أعمال مثل : فاضح بالاثيو، أو دون خيل نو الجوارب الخضراء Don Gil de las calzas verdes،

أو مارتا التقية Marta la piadosa، أو وغدة باييكاس La villana de Vallecas، أيا كان القناع الذى يضعه الشخص من نوع أخلاقى أو جسدى على حد سواء، دائما ما يدور الحدث حول شخصية تخفى عن الآخرين جميعا أو عن قليل منهم، حتى تحصل على غايتها، شخصيتها الحقيقية، أو حول شخصية تعمل، دون أن تغطى حقيقتها قط، على أن ينزع الآخرون أقنعتهم عنهم، فى الغالب الأعم نجد أن الصراع والمواجهة تدور بين شخص ونظام، الأمر الذى ينتهى بتغلب الأول على الثانى، رغم عدم إنزال العقوبة بأحد، حيث إن التهكم والفكاهة هما، على العكس مما يحدث عند الأركون، وليس عالم الأخلاق، ما يدعم اللعبة الدرامية، لا الآباء البخلاء المتسلطون، المنتفعون، الأنانيون، ولا المحبون الخادعون، الأنانيون والمتشككون، ولا البطلات المتقلبات، المنتفعات، العاطفيات أو العاقلات، يمكن إنزال عقوبة بهم فى نهاية الكوميديا، فى نهاية كل عمل، نجد الكاتب يصالح كل الأطراف هذه المصالحة التى تظهر لنا، من أول نظرة، فى صورة تقنية غير حقيقية، عملية إقناع من صنع الجنس المسرحى الكوميدي، تقوم، فى الواقع، بمهمة أكثر أهمية : بيان النسبية الجوهرية التى تقوم على أساسها لعبة السلوكيات الاجتماعية، إن ما لم يكن قابلا للمصالحة، على الإطلاق، أصبح قابلا لها ، فقط لأنه، فى الواقع، ليس مطلقا، إن المبادئ التى تحكم النظام الاجتماعى تخلق، أخيرا، من الفاعلية بالنسبة للأفراد الذين يختفون خلف الأقنعة، أى ، خلف الأدوار التى يلعبها كل فرد بالنسبة للآخرين وبالنسبة لنفسه. إن مسرحية الحياة اليومية، المحددة من قبل الكاتب فى هياكل يكررها بتفريعات خفيفة، تسمح له بتوضيح كيفية العمل الذى تقوم به، فى الحقيقة لعبة المصالح خلف النظام الصارم للمبادئ التى تحرك، ظاهريا، سلوك الشخصيات، وهكذا، نجد أن كل موقف نزاعى يحل فجأة وفى صورة مرضية ومفرحة، يكفى فقط أن تبقى المظاهر محفوظة. كل الشخصيات يعفو بعضها عن بعض فى كل شىء، طالما أنهم أصبحوا على ما يرام، تعفو البطلة عن البطل فيما خدعها فيه، كما تصفح أيضا عن خياناته، بمجرد أن يقدم إليها يده كزوج لها ، ويصفح الأب عن ابنته فيما أتت به من كذب، طالما أنها سوف تتزوج بمحبوبها الذى يتسلم، فى الوقت الأخير، ثروة عظيمة لم يكن يتوقعها، أو لقبا نبيل لا مرية فيه ، أما البطلات الأخريات فيرفضن فى سهولة الرجل الذى كن يحببته ظاهرا، حين يُقدم آخر على الزواج منهن، والعكس. جاءت سياسة استخدام القناع كأداة مسرحية<sup>(٢٥)</sup>، تزود الكاتب بفرص إبداع مواقف ذات كوميديا عالية، لتكشف بوضوح عن ضرورة السخرية من نظام تميزه الصرامة

الخارجية لمجموعة من القواعد، تأتي صرامة هذه القواعد متناقضة مع مرونة الضمائر، قليل من الشخصيات من ظهر متمتعا بحرية مطلقة، داخل كم من الحدود في الغالب، مثل مارتا التقيّة أو دون خيل صاحب الجوارب الخضراء، نموذجين للأنوثة الرقيقة وأستاذين في فن التظاهر.

إن ما يضيف الحيوية على هذه الأعمال الكوميدية لتيرسو ويمنحها صلاحية دائمة، لا يكمن في إصابة الكاتب في تصوير الشخصيات، ولا المناخ، الذي نُقل إليه نظام العادات والممارسات بكل ولاء لروح الزمن، ولا القريحة الذكية، أو السخرية والهجاء، العناصر التي تستمد قيمتها من ذاتها، وإنما في النوعية الدرامية بالتحديد، بعيدا عن كل تحليل نفسي وكل حقيقة تاريخية، لذلك العالم الكوميدي الذي صورّه الكاتب. يأتي كل عمل في شكل عالم مغلق ومكتفٍ بذاته، يحمل فكاهة تعمل دورها دائما بكل فعالية، على الأقل حين يتواجد جمع من المشاهدين قادرين على استيعاب اللعبة الداليكتية لكل فرد مع النظام الجمعي الذي ينتمي إليه.

## ٦- كينيونس دي بيناينتي والمهازل ذات الفصل الواحد :

### Quinones de Benavente Y el entremés

يشير إوخينيو أسينسيو، حين بدأ رسم الخطوط العريضة، في كتاب هام أشرنا إليه (مسار المهزلة ذات الفصل الواحد Itinerario del entremés)، لتاريخ هذا الجنس الصغير من مسرحنا بداية بلوبي دي رويدا وحتى كيبيدو، مروراً بثيرباننتس وأورتادو دي ميندوتا - إلى المميزات النوعية لهذه المهزلة والمتمثلة في النقاط التي تفرق بينها وبين الجنس المعروف «بالكوميديا» :

١- «تقبل المهزلة ذات الفصل الواحد في فرح ذلك الدمار الذي يلحق بالعالم، حيث إن المادة الأساسية التي تعتمد عليها هي النواقص التي تعترى المجتمع المعاصر، ونفس المواقف الإنسانية، وإذا ما ظهرت الأخلاق على الساحة فهو ظهور عرضي وضمني» .

٢- «تعطى هذه المهزلة للمتفرج الإحساس بأنه أعلى من الشخصيات، والذين يتماهى معهم تماهيا عابرا تحت الغطاء المشترك للضعف البشري، إنها شخصيات ينظر إليها من مكان بعيد تغلفه سحابات الضحك، حيث يبدو بعيدين غير قريبين».



٣- «فى المهزلة ذات الفصل الواحد، تعمل النظرة الكوميديية على تشويه كل شىء، كما يعمل الجو الكوميدي على تعرية الحدث والشخصية من كل جدية : الألم والشر مُقدَّمان أساسا كزنبرك الفرخ والبشر، كما يقتصر حقل الملاحظة على المناطق الداخلية فى الدراما والمجتمع، لا يعمل الجهل النكد على إثارة الشفقة، كما لا نجد إثارة للغىظ والحنق فى ذلك الخداع المنتصر...».

٤- «فى المهزلة، تتطلب اللغة استخدام الإيماءة، أى تتحول إلى إشارة، ينزع الشغب الذى تثيره الشخصيات إلى الإفاضة فى دنيا الرقص والغناء، المكملان الطبيعيان لوجهتها الإيمائية».

٥- «تعد المهزلة جنسا أدبيا غير مستقر، لا يكف عن البحث عن شكل جديد له، يتراوح بين التاريخ والعروض الغنائية الراقصة (الاستعراض)، بين الفانتازيا وإطار العادات، يقوم دونما تردد أو حيرة على كل الأشكال المتماثلة، والتى تعتمد التسلية أساسا لها، مثل الرقص، والموسيقى، والتنكر»<sup>(٣٦)</sup>.

بعد ثيربانتس، الاسم العمدية فى تاريخ المهزلة ذات الفصل الواحد، نجد أن الكاتب الأكثر أهمية فى القرن السابع عشر هو كينيونس دى بينابينتى (١٦٥١)، ليس فقط لوفرة إنتاجه، وإنما لما لمهازله من نوعية جمالية، لقد تمتع هذا الكاتب بشهرة واسعة بين معاصريه، فها هو بيليث دى جيبارا يطلق عليه «تيرينثيو الإسبانى الجديد»، وخوان بيريث دى مونتلبان فى مؤلفه: *Para todos*، كتب عنه : «لم يكتب كينيونس دى بينابينتى الكوميديا، ولكنه قد أخرج العديد من الرقصات والمهازل ذات الفصل الواحد لتخدم الكوميديا، بحيث يصبح بمقدورنا القول بأن إليه تعود رعاية وكمال العديد منها وجمال وزينة مجموعها، والذى أصبح فى هذا الجانب متخصصا دون غيره بفضل الطبيعية فى ملاحظته، وقريحته المزهرة، والروح الفكاهية النشطة والألمعية الدائمة التى وهبتها له السماء»، ولكن ما يقدم شهادة أكبر على شهرة هذا الكاتب هو أن اسمه قد أتى مصاحبا لكل الحفلات والأعياد التى مثلت فيها الكوميديا أو الأعمال اللاهوتية - كمؤلف للأعمال الهزلية ذات الفصل الواحد - والتى مُثلت كواجهة كوميديية مناقضة للعمل الدينى، أو كفاصل بين أجزاء العمل الدنيوى.

فى هذه المهازل التى كتبها كينيونس دى بينابينتى يحقق الشعر المنثور انتصارا كبيرا كأداة للتعبير الدرامى، كما نلاحظ تواجدا لكل المواقف القادرة على إثارة الضحك

عند متفرج القرن السابع عشر، كثير من هذه المواقف، على خلاف ما كان يحدث عند ثيربانتس، لم يعد يحركنا صوب عالم الضحك، حيث إن الكوميديا التي توافرت فيها قد أتت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالسياق الاجتماعي المحدد تاريخياً. على الرغم من أن كينيونس قد أخذ بيد المهزلة من هذا النوع إلى أسمى درجات كمالها الشكلي ووسّع رافدها الموضوعي، حيث عالج مسرحياً مواقف متعددة أتى بها من مصادر فلكلورية أو كُتبية من التراث الأدبي أو من الواقع القريب منه، فإن عالمه الكوميدي لم يصل قط العمق الذي وصل إليه عالم ثيربانتس، هذا التعمق البسيط يأتي معادلاً بالثراء الشكلي الكبير للخيال المسرحي، في يد هذا الكاتب يتحول هذا النوع من المهازل إلى قدر كوميدي نجد فيه كل الأنماط والموضوعات الكوميدية، أو القابلة للكوميديا، للمجتمع الإسباني المعاصر متبوءة مكانها المخصص لها : «الشريف الفقير المستهزى» به، والمتضايق من كل من حوله، والخطاب، والنمّام، والشابات العاهرات الملحات في الطلب، والشجعان والجبناء، والمختنون، والثرثار، والعجوز المتزوج بفتاه شابة، والمغرمون، والمالكات والنسوة المتعاملات، والأزواج غير المكرّثين بشيء، والمساكين (البخلاء)، والمرضى... إلخ. ومن بين المهن والحرف يفضل اختيار الشائع منها، مثل الأديب، والعالم، والجندى، والعمداء الأشداء، والبلهاء والشريرين، أما سدة الكنيسة وخدامها فقد شاع تناولهم في أعماله، والحقاقون والصيدالة، والمحضرون، والطلاب الفرنسيون وسكان قرى جبال البرانس (...)، أصحاب الفنادق، والغسالات، الورعات التقيات، والقوادات»<sup>(٢٧)</sup>، من بين كل هذه الأنماط الكوميدية يبرز نمط، خوان رانا Juan Rana، الذي يلعب دور البطولة في العديد من المهازل، وقام بتجسيد دوره على خشبة المسرح الممثل الكوميدي الكبير توماس بيريث، خوان رانا، التجسيد الصوري القشتالي لشخصية «أرليكين» في كوميديا الفن Commedia dell'arte الإيطالية، وفقاً لما يقوله إوخينيو أسينسيو، تمتد جذوره «في تربة التراث الإسباني»، يصفه أسينسيو هكذا: «إن خوان رانا يتمثل في الأبله الكسول والجبان، الذي يتمتع بالبراءة أكثر من الروح الشريرة، والذي يشعر بأنه قد زُجَّ به وسط عالم غامض، به من التناقضات التي يقبلها دون أن يفهمها. بإمكانه أن يصبح أي شيء غير أن يكون بطولياً»، «وحين يتم التأكيد على استمرارية جوهره الشخصي، يمكن لخوان رانا أن يتعدد، أن يتحول، مثل أرليكين Arlequín، إلى زئبق متحرك : يبكي، يضحك، يصبح أبلها مجنوناً، أو أبلها ذكياً»، «هذه القدرة على الانصياع للمواقف الجديدة، وقبول كل الاحتمالات، هذه القدرة على أن يصبح عجيبة لدنة، تتيح له إمكانية الخروج حياً من كل المغامرات، منفتحا وجاهزا على الدوام».

وبهذه القدرة يكسب شعبية لا مثيل لها»، «لقد سمحت له لدونته هذه بالتكيف مع المواقف والمهن المتعددة : فبإمكانه أن يكون طبيباً، أديباً، شاعراً، وبإمكانه أن يذهب إلى المدينة، وداخل تنويعاته هذه، يحتفظ بظل وحدة يمثل السذاجة، والتطلعات البدائية، وحيرة الإنسان أمام متاهة الحياة»، «كان لباسه مكوناً من عصا العمدة، وغطاء الرأس (الطرطور)، والثوب الريفى الطويل، ولكن دون أن يحمل قناعاً مثل أرليكين، رغم أنه من أجل تحديد النمط واستمراره يمكن أن نعقد بينه وبين أقنعة الكوميديا الإيطالية المرتجلة بعض الشبه»<sup>(٣٨)</sup>.

فى عام ١٦٤٠ توقف كينيونس دى بينابيتتى عن الكتابة للمسرح، لقد تحولت المهزلة ذات الفصل الواحد فى يده إلى عرض مسرحى كامل، وذلك عن طريق دمج الكلمات والحدث والرقص والغناء<sup>(٣٩)</sup>.

#### ٤ - كالدرون دى لا باركا Calderón de la Barca :

##### ١ - تقديم :

##### روح المساواة والتقارب :

لقد أصبح مما لا غنى عنه، بسبب هذا الحب وتلك الحاجة التى تتوافر لدى الفطنة النقدية حول الخطط الواضحة والبسيطة، التقريب بين لوبى وكالدرون، حتى ينبثق من هذا التقارب، دون مجهود يذكر، التقابل بين أعظم كاتبين من كُتّاب مسرحنا الكلاسيكى، التقابل بين حياتين وكاتبين يثبتان دعائهما فوق قاعدة أساسية من نفس الأسلوب الوطنى الذى تلتقى فيه جذورهما، إن لوبى وكالدرون يمثلان قُطبى فن درامى واحد واتجاه تاريخى واحد، للوبى المتوجه صوب الخارج، الغنى بالعاطفة الحيوية، ينضم، كوجه آخر لنفس الجذع، كالدرون المتوجه صوب الداخل، الغنى بالعاطفة الفكرية، وإلى جوار لوبى، رجل الاعترافات، صاحب العلاقات المتشعبة، الذى يتوافر لديه دائماً الاستعداد للحديث عن نفسه، وعن نشاطاته، عن آلامه وأفراحه، عن مغامراته، عن خطاياهم، المتحدث العام باسم شخصه وحياته، نجد كالدرون، الرجل الصامت - «السيرة الذاتية للصمت» كما أطلق بالبوينابرات على حياته - الذى لا استعداد لديه للحديث عن دخيلته، عن أتراحه وأفراحه. إن لوبى متحدث كبير،



أما كالديرون، فصموت كبير. استغل النقد الأدبي، كما لو كان عرقاً ثميناً، هذا التقابل بين شخصيتين، كما وضع هذا النقد فَنَّهُما الدراميين في جهتين متقابلتين ليظهر ما بهما من اختلافات، لقد جاء هذا التقابل خصباً في الاكتشافات، وموضوعياً، ولكنه جاء مكتظاً بالأخطاء، حين أصبح يدور على قاعدة من الحزبية الفظة قسمت النقد إلى فرق وأحزاب، وفقاً لعدم مناصرتها لكالديرون أو للوبي دي بيجا، واليوم، لحسن الحظ، تخلى النقد في المجال الأدبي عن الحرب الأهلية، وأصبح تشييعهم للوبي أو لكالديرون مسألة تخصص فحسب، لا مسألة حرب، وبدون تحديد لفروق واختلافات، يمكن لنا أن نؤكد بأن الروح السائدة اليوم بين النقد هي روح «التساوى والتقارب».

### الولع بالنظام : La pasión del orden

في الوقت الذي بدأ فيه كالديرون أعماله الدرامية وجد أمامه ميراثاً مسرحياً ثرياً، وماكينة هائلة في أوج نشاطها المهني، ومسارح وشركات تمثيل تعمل بلا هوادة، وكوكبة من الموضوعات والأجناس والصراعات والشخصيات، وتراث مسرحي حي ورائع، عانق كالديرون هذا التراث المسرحي، وعمل به، وحين تركز فيه، كمن يقبع داخل أرض يملكها، ومشاركة، بدورها، مع الآخرين، يأخذ بيد النظام الدرامي المتماثل إلى أسمى وأتم الدرجات، باعتباره نظاماً خالصاً؛ ولهذا، فإن مسرح كالديرون لا يعد فقط مسرحاً آخر يصبح، بضمه إلى مسرح لوبي ومسارح الكتاب الآخرين، مكماً للفن الدرامي في العصر الذهبي، وإنما، بالإضافة إلى ذلك، يعد أسمى درجة لبلورة نظام أصبح، بهذه الصفة، قائماً إلى الأبد، ولا يمثل مسرح كالديرون فحسب امتداداً وتعميقاً لموضوعات وتقنيات، ولا حتى تصفية للبنى الدرامية الأساسية، وإنما المرحلة الأخيرة لعملية تصل فيها الظاهرة المسرحية التي نطلق عليها المسرح القومي إلى الوعي بذاتها وكيانها، على يد كالديرون تتحول أدوات التعبير المسرحي المتعددة، والتي أشاع استعمالها لوبي دي بيجا وأتباعه، إلى ميكانيزم ذي دقة فائقة، وإذا ما سُمح لنا باستخدام هذا التعبير، فإن «الفن» المسرحي عند لوبي قد تحول إلى «علم» مسرحي عند كالديرون، وما يمكن لنا أن نطلق عليه غريزة وإلهاماً في الفن الدرامي عند لوبي، يتحول إلى منطق ووعي في الفن الدرامي عند كالديرون.

يشير نقاد كالديرون إلى ثلاث نقاط أساسية وأصلية في إنتاجه الدرامي: النظام وتصوير المعالم البارزة والتكثيف. تخضع المادة الدرامية، سواء التي أبدعها كالديرون أو تلك التي استُمدت من التراث المسرحي السابق، عبر تقنية منهجية، ومنطقية صارمة، لنظام يشتمل على العناصر التأسيسية التالية: الوضوح في الأطروحات الأولية للحدث، والتطور وحل الصراع، والمنهجية، عبر الطباق والمقابلة، في المواقف الدرامية، والمنهجية الأيديولوجية للدوافع والأحاسيس الأساسية «للكوميديا»، والتجميع الطبقي للشخصيات حول الشخصية الرئيسية، مما يؤدي إلى تشكيل مجموعات، في الغالب، تكميلية أو تنافرية، هذا النظام يحمل، بدوره، وحدة الحدث والتكثيف الدراميين. لقد أبرز النقاد جميعاً الأهمية الكبرى للبطل في الدراما التي كتبها كالديرون، والذي يعد نواة ومركز الحدث الذي يتركز حوله، هذه السيادة النفوذية للبطل، والتي يتبعها ويخضع لها كل من الحدث والشخصيات، يخول أهمية كبيرة لما هو ذاتي. يتحول الصراع إلى صراع داخلي، وحتى يتم التعبير عنه، لا وسيلة له أفضل من الحوار الذاتي، الحوار الذي لم يعد بمثابة القاطرة التعبيرية عن الشعور، كما كان في لوبي، حيث اقتضت مهمته على الصورة الغنائية فحسب. إن المنولوج الذي يعرضه كالديرون يعبر بوضوح عن دخيلة الشخصية، النقاش الحاد للقيم المتضاربة والتي تنشب بينها مواجهة شرسة داخل نفس الشخصية، إن الشخصية الكالديرونية، المخلوق المشرق، العائد بكل قوة إلى عالمه الداخلي، تستسلم في شوق لتحليل عالمها الذاتي، الذي يملك دائماً عقلانيتها ولغتها، عقلها ولغتها، عن طريق العديد من التساؤلات، المتسلسلة في منطقية صارمة بعضها إلى بعض، يجعلان الأوجه المتعددة للإشكالية الداخلية، التي تعد بمثابة شفرة إشكالية الوجود الإنساني في العالم، تطفو على السطح في ارتباط منظم.

في كل شخصية كالديرونية نلاحظ، كأساس لشخصيتها، رغبة ذكية في النظام، والوضوح الذهني الذي يحارب الفوضى وعدم النظام حتى آخر معقل لهما.

هذه الحاجة إلى النظام تعد الجذر الأخير للكلمة الدرامية للشخصيات الكالديرونية، وإذا ما كانت شخصيات عقلانية، فهي كذلك بسبب التزامها العميق بالوضوح، إن عاطفتها الأساسية والدائمة، والمكون الرئيسي لشخصيتها، هو، بدون شك، حب النظام.

يشير بالبونيا برات بشدة إلى وجود أسلوبين في الكتابة الدرامية عند كالديرون دي لباركا، لا يأتیان متتابعان من الناحية الزمنية، في الأسلوب الأول أو الطريقة ،

كما يطلق عليها الناقد العلامة، «نلاحظ استمراراً للدلالة الواقعية للدراما التي كتبها لوبي دى بيجا وأدواتها المسرحية التمثيلية، يضيف كالديرون: الأسلوب المقتضب، بساطة الدراما، الاتقان التقني، إلا أن الموضوعات تجرى في الأعماق، مثلما كانت عليه في الفترة الأولى من مسرحنا، أي أنها عبارة عن كوميديا لوبي في صورة موجزة»، «أما الأسلوب الثاني - وفقاً لما يذكره بالبونيابرات - فنجدته في الأعمال الدينية والفلسفية والأسطورية، هذا إلى جانب تواجده في الأعمال اللاهوتية الكنسية، أي أن الأمر يتعلق بجنس جديد، تتقدم فيه الأيديولوجية وشعرية الموضوع والشكل الشعري الثرى والرائع على بقية عناصر المرحلة الأولى<sup>(٤٠)</sup>».

في بداية مشواره ككاتب درامي أو إزاء موضوعات درامية محددة يلجأ كالديرون، حتى يقول ما كان عليه أن يقوله، إلى استخدام الأداة التي كان يفضلها الجمهور: أداة لوبي، ولكنه أخضعها لعملية تطهير نقدي، يقوم كالديرون بالاستيعاب الخلاق للعناصر الأساسية للفن الدرامي السائد، يناصرها حتى يتملك زمامها جيداً، ثم يضعها في قوالب معينة، يرفض بعضها ويزيد من قدر الأخرى - بحيث أتت تقنيته المنهجية كنتيجة لعملية انتقائية - ثم يخرج منها صورة صالحة للتعبير عن نظرتة للعالم.

## تيماننتس وثيركسيس وأبيليس ، أو الطرق الثلاث لتقديم الواقع :

في الفصل الأول من العمل المعنون «يقدم كل شيء ولا يقدم شيئاً» Darlo Todo y no dar nada يعالج كالديرون نادرة الرسامين اليونانيين الثلاثة الذين يقدمون إلى الإسكندر الصورة التي رسمها كل منهم لشخصه، أما تيماننتس فقد نزع عن اللوحة ذلك العيب الذي وجده في عين الإسكندر، أما ثيركسيس فقد ركز جل اهتمامه في إبراز هذا العيب، أما أبيليس فقد رسم الإسكندر في شكل جانبي «بروفيل»، وبهذا فلم يكن هناك داع لأن يحذف أو يبرز العين المعيبة، إن كالديرون يضيف على هذا المشهد نوعاً من الدلالة الأخلاقية - السياسية، يرفض الإسكندر غاضباً اللوحة التي قدمها له تيماننتس لأنه، حين أقدم على تصوير الواقع في شكل مثالي، لجأ إلى الكذب مDAHنة، كما رفض لوحة ثيركسيس، لأنه، بجرأته، زاد في رسمه من تصوير الحقيقة الواقعة، ويقبل منشرح الصدر لوحة أبيليس؛ لأن هذا هو من رسم الحقيقة، دون أن يخفى أو يزيد ما فيها من عيب.



كل واحد من الرسامين الثلاثة، الواقفين أمام طبيعة واحدة وحقيقة وحيدة، قد قدمها بأسلوب مختلف، اثنان من هذه الأساليب الثلاثة تم رفضهما، المثالي والطبيعي، لاعتبارهما غير ملائمين للواقع، فبالنسبة للتقديم المثالي للحقيقة الواقعة جاء مزيفاً لها حين حذف منها ما تحتوى عليه من أمور سلبية، كما أن التقديم الطبيعي قد زيفها أيضاً حين جعل جل انتباهه مركزاً في إبراز ما بها من سلبيات، وأما الطريقة الوحيدة العادلة في تقديم الحقيقة فهي، دون الوقوع في مغالاة المثالية أو الطبيعية، تلك التي عرفت كيف ترى جمالها وتوحى بما فيها من قبح، هذه الطريقة الثالثة هي التي يتبعها خصيصاً كالديرون دي لباركا: فما هي بالملائكية فقط ولا هي بالشيطانية فحسب، والكلمات التي يتوجه بها الإسكندر إلى أبيليس من الممكن أن تقوم بتطبيقها على مسرح كالديرون.

لقد عثرت على الأسلوب القديم  
للحديث والصمت الرصين،  
فبدون رؤيتي للعب  
أراني أنظر إليه،  
في الوقت الذي يعلمني فيه تركه متوارياً  
بأن هذا العيب عندي،  
بتصوير يصبح معه  
من الصعب، بعد فقدان الاحترام،  
مع حرية سماعه،  
أن ننحى عنه ما يفيدنا بمعرفته.

ها هو كالديرون، مثل إبليس، دون أن يلجأ إلى الكذب للخوف من الحقيقة، ودون النطق بها في فظاظة، عرف كيف يقولها:

بحيث يصبح  
نصف الوجه موارياً  
لجانب النصف الآخر.

إن كالديرون، الذى أراد أن يظهر فى صورة من يتابع كل أحداث زمانه، فى نفس مركزه، لا فوقه أو على هامشه، يُصرّ، مخلصاً لفنه، على تقديم هذا البروفيل للحقيقة الواقعة، محور النور والظلام، والروح والمادة، والخير والشر، والفناء والخلود، من هنا تأتى هذه الثنائية الأساسية فى مسرحه، وهذه الحاجة إلى الطباق والمقابلة، وهذا الميل الاستفهامى العميق الذى لا يمكن تجنبه الذى يتوافر على صفحات أعماله المسرحية، إن من يقرر الوقوف على الخط الواهن، والبروفيل الرقيق الذى يفصل ويجمع وجهى خانو Jano يجد فى الطباق والاستفهام أفضل ما يمكن أن يستخدم من أدوات.

### خانو ، مبدع ذو وجهين Jano, el dios de las dos Caras :

من المعروف أن الميثولوجيا الرومانية قد صوّرت الإله خانو بوجهين مستديرين فى اتجاه متناقض، وحين نقرأ مسرح كالديرون نجد أن صورة الإله صاحب الوجهين تفرض نفسها على روحنا، والحقيقة التى تُقدّم لنا هناك فى صورة الدراما تقدم لنا دائماً ذات وجهين، كما تقدم لنا أيضاً أبطال كالديرون فى صورة أزواج مثل بروميتوس وإيبتيميو فى : تمثال بروميتوس La estatua de Prometeo، وهيراليكو وليونيدو فى : كل شيء فى هذه الحياة حق وكذب En esta vida todo es verdad y todo es mentira، وأليخاندرو (الإسكندر) وديوجونيس فى : قدّم كل شيء ولا تقدم شيئاً Darlo todo y no dar nada، وباتريثيو ولودويكو إنيو فى : مظهر القديس باتريثيو El purgatorio de San Patricio، وأوسيبو وخوليا فى : عيادة الصليب La devocion de la Cruz ... إلخ ، أو منقسمين على أنفسهم ، ومراكز خطورة وحقول معارك بين قوتين متنازعتين ، مثل سيخيسمونو فى : الحياة حلم La vida es Cueno ، الذى يعد بمثابة صورة تقرأ فيها كل الشخصيات، أو مثل إنسان الأعمال اللاهوتية، الذى يعد هو الآخر بمثابة الرمز العالمى للوضع الإنسانى، المقسم بين الغفران La Gracia والخطيئة La Culpa ، وكذلك، فإن الشر والخير، النور والظلام، اليوم والليقظة، الوهم والحقيقة، الحياة والموت، الجسد والروح، الجبر والاختيار، تأتى مذكورة فى كل الأعمال الدرامية التى تقدم بحضورها شهادة لما تلعبه من سلطان على الوجود البشرى فى العالم، ورغم أن هذا لا يأتى دائماً فى صورة ظاهرة، فإن بمقدورنا التكهّن بأن ما يُطرح فى كل عمل درامى حقاً، وما يُعالج هو سرّ - وليس فقط مشكلة - حرية الإنسان، والساحة التى يتحول فيها سرّ هذه الحرية إلى عمل درامى هى، فى بعض

الأحيان، العالم التاريخي لدراما المدينة والقرية، وأحياناً أخرى، لدراما العالم الكوني للأعمال اللاهوتية، في كلا العالمين يرقب الإنسان البطل في نفسه هذين التأكيدين : تأكيد ديونيسيوس (في قدم كل شيء ولا تقدم شيئاً، الفصل الأول) :

أنا مملكة ومالك نفسي  
أعيش فقط معي،  
وأرضى وأفرح فقط معي.

وتأكيد الأمير دون فيرناندو (في الأمير المثابر El Príncipe Constante) :

أيها الإنسان ... أنت  
المرض الأكبر لنفسك .

هذان التأكيدان، أصل وعي المرء بذاته، يتركان معناهما الكامل لتلك العبارة التي يروق لجميع شخصيات كالديرون النطق بها في أوقات الأزمات: «أنا أكون .. من أكون»، عبارة تفسح الطريق، أمام إمكانية ظهور وجهي خانو في وقت واحد.

## ٢ - جوانب من مسرحه Aspectos de Su teatro :

كتب خوان دي بالديس، في كتابه مائة خاطرة وعشرة - Ziento y diez considera clones، يقول: «إن الأفراد الذين تعج بهم مملكة العالم يعيشون تحت سيطرة أربعة طواغيت قاسية: الشيطان، الجسد، الشرف، الموت».

هذه الطواغيت الأربعة نلاحظها، تعمل مجتمعة أو متفرقة، كاشفة أو حاسرة وجهها، في كل تقابل هائل داخل مسرح كالديرون دي لباركا.

## - دراما الشرف Los dramas - Límite del honor :

هناك ثلاثة أعمال درامية مأساوية، ترتبط فيما بينها برباط التشابه الوثيق، تعبر عن الجانب المتطرف لمفهوم الشرف بين الأزواج، في هذه الأعمال يطرح كالديرون ويطور إلى النهاية حالات ثلاث ، ثلاثة مواقف متطرفة لطغيان الشرف، أسماؤها



معروفة جيداً: للإهانة الخفية، عقوبة سرّية A secreto agravio secreta venganza ،  
وطبيب الشرف El médico de su honra، ومصلح الشرف المهان El pintor de su deshonra .  
فى هذه الأعمال الدرامية الثلاثة، التى قيسـت مواقفها بعناية، وكذلك الآثار المترتبة على  
هذه المواقف، يوجد رابطة غربية وقوية بين المنطق والوحشية التى، حتى يومنا هذا،  
على الرغم من عدم سريان مفعول قانون الشرف الذى يدعمها، نتلمسها فى أعماقنا .

ثلاث زوجات يتم اغتيالهن على أزواجهن، دون أن يصل الأمر بواحدة منهن إلى  
ارتكاب جريمة الزنا، ثلاثتهن قدمن قرباناً لإله الشرف المخيف، ثلاثتهن جمع بينهن  
رباط الزوجية بأزواج لا يشعرون نحوهم بأية عاطفة غرامية، بعد إجبارهن من قبل  
أبائهن، وبعد أن اعتقدت اثنتان منهن موت الرجلين اللذين أحباهما، أما الثالثة، دونيا  
مينثيا (طبيب الشرف)، فقد أجبرت على الزواج فى غيبة دون إنريكي، محبوبها :

لقد دعس والدى  
الحرية التى كنت أتمتع بها:  
حتى قدمت يدي لجوتيررو،  
ها هو إنريكي يعود، ويقوة،  
أحبيته، إلا أنني شريفة،  
هذا هو كل ما أعلم عن نفسى .

ونحن بالإضافة لهذه الذاكرة الحية لحبهن ولضميرهن ووعيهن الذى لا يقل حياة  
عن ذلك بواجبهن كزوجات، والذى يحملهن على رفض من أحبين، نعلم عنهن أيضاً ما  
بهن من خوف، إن العالم الذى يعشن داخله، عالم منزلهن، والآخر، الأكثر هولاً وبنون  
وجه، العالم الخارجى المحيط بهن، هو عالم محكوم بعدم الثقة، عالم يتصنت لكل شىء،  
ويلزم الفرد بمراعاة ما يتلفظ به :

دون ديجو : اصمت، وارعو  
حيث للحوائط أذان،  
والجنوع ترى، يا دون أرياس، ترى  
ولا شىء على ما يرام بالنسبة لنا.

ولا علينا فقط أن نأخذ في الحسبان هذا الجو المكهرب، الملىء بالخوف وعدم الثقة التي تلقى بثقلها على كواهل العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات، وإنما أيضاً غيبة الذاتية وبخيلة الفرد، والحنان العفوى، والطبيعة التي تسود في كل بيت. إن الحوار بين الأزواج، رغم ما ينطقون به من كلمات مهذبة ومزهرة وما يعتمدونه من مفاهيم مماثلة لهذه الأوصاف، ليس، في النهاية، أكثر من كلمات ومفاهيم، تلك التي تلزم للدور الذي يمثلونه، ولكنه يفسح المجال أمامنا لرؤية الفراغ الراديكالي للأحاسيس التي تعد نواة ذلك الحوار. يبدو لنا كل واحد من هؤلاء الأزواج في صورة من يقوم بالوفاء بواجبه، وهذا الواجب يأتي متطابقاً مع ما يطلبه منهم ذلك العالم الذي يعيشون داخله. من الصعب علينا أن نرقب أو نتخيل مشهداً غرامياً حقيقياً بين الأزواج، يسلم فيه كل منهما نفسه إلى الآخر دونما تحفظ أو كلام؛ ولهذا، فإن الحوار لا يصلح لإبلاغ أي شيء، وإنما لإخفاء كل الأشياء، وسط هذا الجو من الكتمان، والمراقبة والإخفاء يصبح كل موقف متشجراً بلباس التشويش عمداً وقسراً، يدخل الحب إلى البيت، تخبى الزوجة أمه، يصل الزوج، والزوجة، التي انتصر الواجب عندها على الحب مؤخراً، لم يعد أمامها من وسيلة سوى إخفاء محبوبيها والكذب على الزوج، بداية من هذه اللحظة خرجت الحقيقة عن إطار الممكن، ويبدأ مفعول الخوف والشكوك، والكلمة التي كان من الواجب التصريح بها حتى يمكن لضوء الحقيقة أن يضيء كل شيء، حيث يضاف على كل حدث دلالة الأصلية، لم تقل بعد، وبداية من هذه اللحظة نجد أن الميكانيزم الذي يتحكم في سلوك الشخصيات يبدأ عمله، ومن الصعب إيقافه، تلجأ المرأة إلى الانتظار، مخفية خوفها، أما الرجل فيلجأ إلى العزلة التي يفرضها عليه قانون الشرف، مخفياً شكوكه، والآن يتركز الحدث في الضمير المعذب لهذا الزوج. تبدأ ساعة الحوارات الذاتية، وكل إشارة، وكل كلمة، وكل حدث ستكون له دلالة غير التي ينطوى عليها في الحقيقة، وهكذا، نجد الرجل وحيداً مع نفسه، وحيداً مع شكوكه وشرفه، هناك قرار يفرض نفسه، قرار لا يدخل فيه للعاطفة، الغيرة والرحمة يتواريان، ويستبعدان، يحيان من الضمير الفردي، ليس هناك من متحاورين يسمح لهم بالكلام سوى العقل والشرف.

دون لوبي دي ألميدا (في : للإهانة السرية ...) ودون جوتيري ألفونسو (طبيب الشرف) ودون خوان روكا (مصلح الشرف المهان)، المنقسمين على أنفسهم يصلون عبر نفس الاستجابات ونفس الشكاوى إلى قرار مماثل : لا بد من قتل الزوجة، وبالطبع، محبوبيها، ليس هناك من ضرورة لوجود أدلة دامغة، الشكوك تكفي،

لابد من القتل . كيف يصل الرجل إلى هذا القرار ؟ من وما الذى يدفعه إلى القتل ؟ إن الرجل فى حواراته الذاتية يقدم لنا نفسه على أنه ضحية قانون الشرف ، يتمرد عقله وفكره على هذا القانون ، يشكو منه ضميره ، الضمير والعقل يصفان قانون الشرف هذا بالوحشية واللاعقل والشناعة ، ومع هذا فيطيعانه ، يعرفان جيدا بأن هذه الطاعة تعنى التنازل عن الحرية الشخصية والاشتراك جنبا إلى جنب فيما يجرى من شرور . لنستمع إلى نون خوان روكا :

أمن حاجة لسمعتى فى الشرف ،  
متورطة فى الشر لا فى الخير ؟  
أيا له من شرير ذاك الأول ، أمين ،  
الذى وضع مثل هذا القانون الصارم !  
أيصبح الشرف الذى ولد داخلى  
عبدا لآخر ؟ هذا لن يكون .  
وعلى أن أدان أنا  
بمشيئة الآخرين !  
كيف للعالم أن يسمح  
بمثل هذا القانون البربرى الشنيع ؟

هذا الاحتجاج والتساؤل يقومان بمهمة درامية مزودة ، فمن جانب ، يعملان على إبراز المعية ضمير الشخصية ، ومن جانب آخر ، يظهران طابع الحاجة للقتل الذى سيأتى إليه فيسير على نهجه . لا يتعلق الأمر هنا بجريمة عاطفية ، بجريمة خاصة بهذه الشخصية ، إن ما يطرح فى المونولوج هو ضرورة اللجوء إلى القتل ، الذى يعد بمثابة واجب يتخطى ساحة الخصوصية الفردية . كان بإمكان عطيل ألا يقتل ديدمونة ومع هذا يظل هو عطيل ، ولكن على النقيض ، فشخصيات كالديرون الثلاث ترى نفسها مجبرة على ارتكاب القتل إذا ما أرادت أن تستمر كياناتها على ما كانت عليه من قبل . احتجاج واستفهام لا يفتحان الطريق أمام أى اختيار ، لا تمثل شيئا من مظاهر الحرية ، و لا تعبر عن الشك الصادر عن ضمير حر ، إنها تعبر فقط عن عجز الإنسان أمام الميكنة الكبيرة التى يجد نفسه حبيسا داخلها ولا يمكن له أن يتمرد عليها ،



لا عليه أن يقتل فحسب ، وإنما يقتل منصاعاً لمجموعة من القواعد ، إن قتل زوجته ومحبوبها المزعوم أمر يتم التفكير فيه مسبقاً على مهل انصياعاً لهذه القواعد ، ولهذا ، فيأخذ طابعاً غير شخصي ، وفقط في تنفيذ الجريمة تكمن درجات المنطق والوحشية في صورة لصيقة لا تقبل الفكاك .

ليس هناك من كاتب تمكن من التعبير بمثل هذه القوة عن تحويل الوحشية إلى منطق ، فيما أقدم عليه دون جوتيرى ، حين جعل زوجته تنزف الدم حتى ماتت ، أو دون لوبى ألييدا ، حين أشعل النيران في بيته بعد أن قتل زوجته ، نشهد مشهدين لا يمكن نسيانهما ، ومثل هذه الجرائم قد أتت في شكل انقياد أعمى لمجموعة من القوانين ، قوانين الشرف ، التى تحكم العالم ، ولكن الكاتب لا يتوقف هنا ، بل يصل إلى أبعد منه ، بعد ارتكاب الجريمة تأتى المشاهد التى تكمل وتختتم وحشية ما حدث : يأتى آباء الضحايا والملك ، السيد الأعلى لهذا العالم الذى تحدث فيه مثل هذه الأمور ، فيصدقون على الجريمة، ليس هناك من مشاهد أعجب ولا أرهب من ذلك المشهد الختامى للعمل المعنون : طبيب الشرف، ها هو الملك ، أمام جثمان دونيا مينثيا ، يجبر القاتل على أن يعلن الزواج من امرأة أخرى ، مصرحاً ، كما لو كان ذلك ضرورياً ، بالعودة إلى غسل الشرف بالدم ، بالعودة إلى تكرار نفس الجريمة .

يبدو من الصعب علينا أن نقبل أن كالديرون قد قبل ، كما فعلت شخصياته ، «هذا القانون البربرى» الوصف الذى أطلقه على قوانين الشرف قاتل آخر، ... على قوانين الشرف قاتل آخر ، كورثيو فى : عبادة الصليب ، والذى كان يعنى التفكير فى قتل زوجته وهو يدرى ، كما يظهر ذلك فى اعترافه ، أنها بريئة . من الصعب علينا التفكير فى أن كالديرون قد كتب هذه المأسى الثلاث المثالية ، أو اخترع شخصيات مثل تورثيو لكى يبرر قضية قانون الشرف وفيه نظام وعالم يحتاج إلى الجريمة كمقوم حياة . ما يحدث فى هذه الأعمال الثلاثة ، ألا يظهر لنا تماماً الصورة المناقضة ؟ لندقق النظر فى أكثر هذه المأسى وحشية: طبيب الشرف، هذا الذى رأيناه من براءة دونيا مينثيا ، وقتل زوجها لها بالطريقة التى تمت بها جريمة القتل ، وعدم صدور العقاب من الملك لمثل هذه الجريمة ، أى معنى كل هذا الموافقة الضمنية لكالديرون على قتل دونيا منتيا ، وقتل زوجها لها ، وقبول الملك لهذا الفعل ؟ أى معنى ذلك أن كالديرون يقبل هذا العالم الذى تجرى فيه مثل تلك الأحداث ؟ لا أحد فى كل واحدة من هذه المأسى مذنباً بفرديته ، كما قلنا من قبل ، ليست الأفراد ، وإنما النظام الذى يحكم سلوكيات الأفراد هو محط الإبراز هنا . إن كالديرون ، باعتباره كاتباً حتى النخاع ، يمتنع عن أى رد

فعل أخلاقى ، عن أى تدخل شخصى عبر معيار قيمى ، إن دوره ككاتب درامى يكمن فى التقديم الموضوعى لعالم يعيش فيه عدد من الشخصيات أحداثا معينة ، هذه الأحداث تتطور وفقا لمجموعة من القوانين خاصة بها . وحين يسمع الملك من كوكين (Coqín) ، كرجل «طبيب المنبت» ، روايته لما حدث ، فى مسرحية طبيب الشرف ، يقول لنفسه :

من المؤكد أن جوتيرى هو  
ذلك القاسى الذى قام ليلة أمس  
بهذا العمل الرهيب .  
لا أدرى ماذا أفعل . وفى تعقل  
أرضى إهاناته .

هكذا يتحدث وفقا لقوانين العالم الذى حكم عليه الكاتب بالعيش فيه . أليس من السذاجة التفكير بأن الكاتب هو الذى حكم بأن دون جوتيرى هو من أرضى «فى تعقل إهاناته» ؟ هذا الكاتب الذى جعلنا نشهد توأ مشهدا قام فيه دون جوتيرى بضرب زوجته حتى نزف منها الدم وأبدى استعداداه لقتل الطبيب الذى كان أداة له ، الكاتب الذى اخترع هذا المشهد الرهيب ، يصبح بإمكانه أن يقول للشخصية التى أبدعها : «فى تعقل أرضى (رد) إهاناته» ؟ أنا لا أقوى على التفكير فى هذا الأمر ، وفى مقابل ذلك ، أقبل التفكير فى التهمك الرائع المأساوى الذى كتب به الكاتب هذا المشهد الختامى ، الذى حظى بدلالة واحدة فى الأعمال الثلاثة ، والذى أتى فيه الأشخاص جميعهم يحكمون على الجريمة المرتكبة بوصف واحد «جريمة متعلقة» ، وباركون هذا العمل من جانب القاتل ، ليس الزوج فقط ، وإنما الشخصيات كلها هى التى تعيش تحت نفوذ هذا الطاغية الجبار الذى هو الشرف . إذا لم يكن ذلك كذلك ، فكيف لنا أن ندرك هذا «القانون الشنيع» (مصلح الشرف المهان) ، وهذا «القانون الجائر» (طبيب الشرف) وهذه «القوانين العالمية المجنونة» (للإهانة الخفية ، عقوبة سرية) وهذا «القانون العالمى الوحشى» (عبادة الصليب) ؟ ها نحن قد شاهدنا أحد وجهى الشرف ، هيا بنا لنرى الوجه الآخر .

## – عمدة ثالاميا El alcalde de Zalamea :

إن الدخول فى عالم بدرو كرسبو Pedro Crespo بعد أن أمضينا وقتاً بين أركان عالم طبيب الشرف وعالم دون بدرو دى المييديا – يشبه المرور من حجرة معتمة، يصعب التنفس فى أجوائها ، إلى حجرة مضيئة ، يملأ الضوء جنباتها ، حيث يتنفس المرء الهواء العليل لعالم القرى الريفية ، لا نقوم هنا بتغيير عالم مادي فحسب ، وإنما معنوى أيضاً ، ليس الشك وعدم الثقة والصمت واللاحب ولا حتى الخوف هو الذى يسكن عالم الإنسان ، وإنما أصالة الحياة اليومية والشعور بالكرامة الإنسانية الشخصية والحنان والتفاهم ، والنزعة إلى كل ما هو إنسانى والشرف هو الذى يسكن عالمه .

وما كان هباءً أن يصبح : عمدة ثالاميا متمتعا جنباً إلى جنب مع الحياة حلم La vida es sveno باعتبارهما عمليين كبيرين . منذ رفع الستارة وحتى سقوطها للمرة الأخيرة نجد أن الحقيقة والبساطة هما النقطتان اللامعتان عند الشخصيات ، والمواقف والأحاسيس والأفكار ولغات هذا العمل . لا يهم الكاتب المبالغة أو التدقيق المفرط، حيث يصبح كل شيء إنسانياً داخل منزل بدرو كرسبو؛ لأن الفرد أصبح حراً ، ومالكا لأعماله التى يقوم بها ، ومسئولاً أمام ربه وأمام ضميره ، لا يعد الشرف هنا قانوناً وحشياً يعمل على فرض سلوك غير إنسانى ، وإنما فضيلة فى النفس ، متأصلة فى ضمير الكرامة الإنسانية ، والتعريف الذى يضعه بدرو كرسبو للشرف معروف للجميع بصورة جيدة :

الشرف ميراث

النفس البشرية ،

والنفس لا مالك لها إلا الله .

إن بدرو كرسبو رجل بكل ما تحمل الكلمة من معنى ، نراه فى سلام مع نفسه ، يعرف واجبه نحو الآخرين وواجبه نحو نفسه ، يعرف ما هى حقوقه وما هى واجباته . توازن ، نضج ، هدوء سيطرة على النفس ، حب لمن حوله ، إحساس قوى بالواقع ، هرج ورج ورضى تام بالمكانة التى يحتلها فى العالم .



يجرى الحدث أثناء الفترة الوجيزة التي أمضتها بعض القوات العسكرية فى قرية  
ثالاميا، وبهذا نجد الشخصيات منتمية إلى عالمين : العسكرى والقروى . أتى الجنود ،  
بحبهم للمتعة والطرب ، ليعكروا السلام والإيقاع الهادئ للحياة اليومية فى تلك القرية  
الصغيرة . عبر سلسلة من المشاهد ، ذات الواقعية والاقتصاد الدراميين ، نحضر مع  
كالديرون هذا الاقتحام المفاجئ للحياة اليومية ، وتعريفه لهذه البيئة التى أزعجها هذا  
التواجد العسكرى ، يأتى الحدث الرئيسى ، نواة المأساة ، محاطا بهذا الجو من  
الهيّاج غير المعتاد ، والامتداد المتقدم ، دونما تمعج ، فى تكثيف درامى متزايد . نون  
ألبارودى أتايدى ، قائد السرية العسكرى ، الذى قاده الحظ إلى النزول فى بيت  
بدرو كرسبو ، يأمل ، بعد أن فتن بجمال إيسابيل ، فى التمتع بها ، هكذا ، نصبح ،  
مرة أخرى ، أمام صراع عزيز على كُتّابنا : الفارس النبيل والشجاع ، يتم رفضه من  
قبل الفلاحة ، الجميلة والواعية تماما بما لها من كرامة شخصية ، ألبارودى أتايدى ،  
الذى تعد نزواته قاعدة وقيمة سلطوية ، يقدم على خطفها ثم يغتصبها فى الغابة ، ثم  
يتركها وحيدة فى النهاية . والمشاهد التى يهرول فيها بدرو كرسبو ، ليلا ، خلف ابنته  
لينقذها ، يظهر لنا فيها مربوطا على شجرة ويتسمع صياح الكرب المنطلق من حجرة  
إيسابيل ، بينما هو عاجز عن إسعافها ، واللقاء الذى يجمع بين البنت المصابة فى  
شرفها والأب الذى يستمع إلى حكاية تلك المصيبة تعد من أقوى وأجمل المشاهد التى  
عرضت على صفاحت مسرحنا . لا يأتى رد الفعل عند بدرو كرسبو هنا مشابها لرد  
الفعل اللا إنسانى لأباء دراما الشرف ، الذين يملكهم غضبة الانتقام لشرفهم  
ويتجربون من كل حب لبناتهم ، ها هو بدرو كرسبو يقطع الصلة بينه وبين تلك الأشكال  
الصارمة التى أتت عليها الصورة المهيبة للأب ، يهرب من ذلك الإطار التحديدي لذلك  
النمط المسرحى ، تجاوز مثالية الأجناس المجردة التى تحكم عالم الدراما التى تتناول  
الشرف موضوعا لها . إن بدرو كرسبو إنسان صنع من مادة الأبطال العظام للمسرح  
العالمى ، الذين يتماهون فقط مع أنفسهم ، المراكز الراديكالية للإنسانية الفردية ،  
ويشكلون حياتهم ، ويزودون بالحرية . هذه المنة الدقيقة والعسيرة من الحرية الكاملة  
للشخصية الخيالية ، والتى لا تعد من الأمور المحببة دائما فى مسرحنا ، حيث ، كما  
فى كل فنون الكتابة الدرامية ، تتحكم أنماط ميكانيزمية عديدة ، تجعل من بدرو كرسبو  
شخصية فريدة داخل الإطار الدرامى للأب ، حين تفك ابنته قيوده ، بعد أن سمعها  
تطلق صيحات مالحق بها من عار ، والذى يعد محنته هو الآخر ، يقول لها :

هيا انهضى ، إيسابيل من مكانك ،

لا ، لا تجثى على ركبتك ،  
فلولا وقوع هذه الأحداث  
المهلكة والمحنة ،  
لما كان هناك مكان للأحداث  
وتقدير للأفراح .  
مثلا صنع الرجال ،  
ولا مفر من أن تُطبع  
فى شجاعة على الصدر .  
إيسابيل ، هيا أسرعى :  
فلنعد إلى بيتى ...

لا يقدم هنا بدرو كرسبو فقط قدر ما يتمتع به من شجاعة كشخص ، وإنما أيضا  
كشخصية . فى هذه اللحظة ، فى هذه الكلمات ، تظهر بجلاء الحرية العميقة لدى  
الشخص ، ولكن فى نفس الوقت نلاحظ ظهورها لدى الشخصية، هذه الحرية المزدوجة  
هى التى تحدد ، فى المقام الأول ، معالم بدرو كرسبو داخل عالم العمل المأساوى وعالم  
الدراما الوطنية الإسبانية . المشهد الذى يحدث فيه هذا الأمر يعد ، على ما أرى ،  
مشهدا حاسما فى بلورة البطل والحدث ، بهذه الحرية التى تم الحصول عليها يصل  
حل الصراع إلى أقصى درجات التعمق والعالية ، هذا إلى جانب نوعيته الدرامية  
تحديدا : عدالة وشرف ، متأصلان فى الحرية ، يؤديان دورهما فى انسجام تام ، هما  
القاعدة التى يقوم عليها أى نظام ضرورى . هنا ، نرى أن الانتقام باعتباره الحل  
الوحيد للشرف المهان ، الأمر المتعارف عليه فى كل دراما الشرف ، قد تم تجاوزه ،  
تجاوزا نظيفا على يد النجاح الذى حققته العدالة الخالصة .

فى هذا العمل الدرامى ، أقدم المؤلف على تحديد ذاتية كل واحد من شخصياتها  
بصورة قوية ، وذلك بنفس الاقتصاد فى الوسائل الذى يميز بناء الدراما ، ولكن ما  
يثير الإعجاب ليس هو هذا التحديد لفردية الشخص فقط ، ولكن الموضوعية التى يحرك  
بها المؤلف كل واحد من شخصيات العمل ، الموضوعية التى تبرز فى إبراز معالم العالم  
الدرامى ، هذه الموضوعية من جانب الكاتب هى التى تترك أثرا جادا واقعيا ،

والتي تحيل الحدث إلى حقيقة واقعة . إلى جوار القائد دون ألبارو دي أتايدى ، وضع كالديرون العسكرى دون لوبى دى فيجيروا ، الذى أصبح محط ثناء جميع النقاد ، الذين رأوا فيه نبيل المشاعر ، الكرم ، الكرامة ، الشرف ، الحقيقة المعقدة لشخصية تم رسمها فى روعة شديدة ، ولكن هذه الشخصية ، بالإضافة إلى أهميتها نظرا للتكثيف الذى يظهر على ذاتيتها ، نراها هامة أيضا نظرا للدور الذى تقوم به فى بنية الدراما . وبعد الشخصيات الثلاث الرئيسية ( بدرو كرسبو ، إيسابيل ، ألبارو دي أتايدى ) يأتى دون لوبى دى فيجيروا كشخصية من أشد الشخصيات لزوما ، اللزومية التى تأتى متأصلة فى النزعة الموضوعية التى تسود عملية إبداع عمدة ثالاميا El alcalde de Zalamea ، إنه يمثل الوجه الآخر ، النبيل ، الشريف ، للعالم العسكرى الذى يأتى دائما بالآلم والجريمة إلى ساحة العالم المدنى فى القرية ، والمعبر الوحيد الممكن بين العالمين ، كما أنه الوحيد القادر على المدافعة ، باعتباره ممثلا لمفهوم مغاير للحياة ، مع بدرو كرسبو . إن كالديرون لا يشعر بالراحة قط ، فى أعماله الدرامية الكبرى ، حين يقدم وجهها واحدا للحقيقة ، وهكذا ، نرى أن شرفه الفكرى ، ووعيه بالإشكالية المعقدة للحياة والوضع الإنسانى ، وإحساسه بالواجب ككاتب ، الذى يكمن فى الموضوعية فى طرح الصراع ، فيصبح مضطرا لإظهار الخير والشر ، السلب والإيجاب ، باختصار ، ولاءه لكل ما هو واقعى ، والذى يبدو عند كالديرون بصورة تفوق كل توقع ، تسطع بصورة مثالية فى عمدة ثالاميا .

من هذا ، نرى أن عمدة ثالاميا التى كتبها لوبى دى بيجا لم تتحول فى يد كالديرون إلى مجرد عملية إعادة بناء للعمل ، وإنما إلى عملية من التحويل الموضوعى .

### – ثلاثة أعمال درامية كاثوليكية Tres dramas católicos :

فى المسرح العالمى يعد كالديرون مبدع أفضل الأعمال الدرامية الرمزية- الدينية ، الأعمال اللاهوتية (Autos sacramentales) ، والتى سنتحدث عنها فيما بعد . يأتى الموضوع الدينى ، المنقول إلى عالم المسرح من خلال منظور كاثوليكي ، متوافرا فى مسرحنا ويقدم نصف دستة من الأعمال الدرامية الكبرى ، ولقد أحس كالديرون ، الذى سيصبح فى فترة نضجه أكثر من يتزايد الطلب عليه من الكتاب لكتابة أعمال تقدم فى أعياد القربان المسيحى ، منذ بداية مشواره ككاتب – ميلا نحو كتابة



«كوميديا القديسين Comedia de Santos وبصفة عامة ، بكل أشكال المسرح الدينى ، فى مضمونه التاريخى والإنجيلى على حد سواء» .

من بين الأعمال الدرامية الدينية العديدة التى كتبها كالديرون ، والتى تختلف فى قيمتها ، نختار ثلاثة تمثل الأساليب الثلاثة التى أشار إليها بالبوينابرات : عبادة الصليب La devocion de la Cruz (١٦٢٣ - ١٦٢٥) ، عمل أتى فى بداية حياته المهنية ، والأمير المثابر El Principe Constante (١٦٢٩) ، التى يدرجها بالبويينا فى الأسلوب الثانى ، أو يعتبرها تمثل المرحلة الانتقالية ، والساحر العجيب El mágico Prodigioso (١٦٣٧) ، التى تنتمى إلى فترة النضج الكامل لأسلوب كالديرون .

فى : عبادة الصليب والساحر العجيب ، مثلما فى أعمال أخرى لها علاقة أو على الأقل قريبة منهما بعض الشيء (على سبيل المثال : مطهر القديس باتريثيو أو مغرما السماء) يقوم كالديرون بطرح المشكلة أو بالأحرى ، السرّ الكنسى - حيث إن كل كتابنا الدراميين يعتبرونه سرّاً لا مشكلة ، وخاصة فى فترة الباروك - للخلاص الأبدى ، السرّ الذى يأتى فى جوهره مرتبطاً بإشكالية الحرية والحقيقة . إن التقنية المسرحية ، وبنية الحدث ، ووضع الشخصيات ، باختصار ، المعالجة الدرامية للسرّ تأتى مختلفة فى كل عمل عن الآخر ، هكذا ، يظهر بطل عبادة الصليب ، إوسيبيو ، فى صورة رجل عملى ، أما بطل الساحر العجيب ، ثيبريانو ، فهو رجل دراسة وفكر ، وتأتى عملية التحويل التى تحمل كلا منهما إلى طريق الخلاص مختلفة فى أحدهما عن الآخر ، مما يجعلها ، بهذا الشكل ، تقيد الصيغة الشكلية للدراما .

لا يظهر إوسيبيو فقط فى صورة رجل العمل ، وإنما يصوره لنا الكاتب فى شكل حالة متطرفة لرجل العمل : قاطع طريق ، رجل يعيش على هامش المجتمع ولا يلتزم بأية قاعدة من قواعده وحواجزه وقيوده ، وفى حالة صراع دائم معه ، تدور حياته كلها حول سرّ من الأسرار : إنه سرّ الصليب الذى يوجد مطبوعاً على صدره ، الصليب الذى تدخل على مدى حياته منقذاً إياه من الموت فى مناسبات عديدة، والذى يشعر نحوه بورع شديد ، لا يعلم من هو والده ، ومنذ ولادته يعد الصليب مصدر «المعجزات المدهشة» «والعجائب التى تسمو بالإنسان». يقدم العمل الدرامى ، بديناميكية هائلة ، أمام ناظرينا ، المرحلة الأخيرة من المشوار الحيوى الرائع لهذا الرجل ، فى وجوده «الخارجى» نجد تأثيراً قوياً لقوتين : إحداهما من العالم الذى يعيش فيه ،

والتي تحمله للعيش كإنسان متمرد ، والثانية خارجية ، والتي يتوارى فيها المعنى الحقيقي لمشواره الحيوى ، أولى هاتين القوتين ، التي تلعب دورها باعتبارها القدرى ، نجدها متأصلة فى عالم الأب وسلوكياته ، كورثيو ، أحد أكثر الشخصيات قتامة فى مسرح كالديرون ، لقد أراد كورثيو قتل زوجته بدافع من الشك الذى لم يكن يعتمد عليه ويصدق ، هذا العمل الإجرامى حدد ، فى قدر كبير ، الطابع الشاذ لحياة إوسيبيو ، ودون أن يعلم من أين أتى - إذ هو يعرف فقط بأنه قد ولد على حافة الصليب - وقع فى غرام خوليا Julia ، أخته التوأم ، كما وقعت هى الأخرى فى غرامه ، حيث يجهلان صلة القرابة بينهما حتى نهاية العمل الدرامى ، مما أوقف الحديث عن جريمة زنا المحارم . يقف كورثيو فى طريق هذا الحب المتبادل ، مثل هذه المعارضة تعد أمرا حاسما فى تاريخ إوسيبيو ، وحين يتحداه أخوه ليساردو - دون علم منهما بصلة القرابة بينهما - يقتله ، هذا الموت يباعد بين إوسيبيو وخوليا ، دون أن ينتهى الحب بينهما ، بداية من هذه اللحظة يبدأ إوسيبيو حياته كقاطع طريق . تصل مأساة إوسيبيو إلى قممتها حين يغرب بخوليا بعد أن اقتحم عليها الدير الذى كانت تمتنن الرهبنة فيه ، وفى اللحظة التى تقدم نفسها له يفر إوسيبيو مذعورا لأنه اكتشف أن بصدرها صليبا آخر مماثلا للذى معه ، أما خوليا التى أسلمت نفسها طواعية لإوسيبيو ، فتقرر الهرب من الدير وتسير فى نفس طريق التمرد والجريمة الذى يسلكه إوسيبيو ، غير قادرة على العودة إلى بيت أبيها أو إلى بيت الله ، هنا يبدأ صيد البطل ، فها هو كورثيو ، المنتقم لموت ابنه والإهانة التى لحقت بشرف ابنته ، يقرر حصار إوسيبيو داخل الجبل ، لا يعلم بأنه ابنه ، وغير مدرك لأنه كان ، فى الحقيقة ، سبب مأساة أسرته كلها . إن مشهد التعرف على هوية المجهول ، الذى يتعرف فيه الأب على ابنه والابن على أبيه ، يصل متأخرا جدا ، ولم يكن بمقدوره أن يمنع موت إوسيبيو ، هكذا ، نجد القوة الأولى قد أتمت مهمتها ، أما الثانية ، ذات الطابع الفوقى ، المرتبطة بعالم الصليب ، فتتدخل فى اللحظة الأخيرة . بإمكان إوسيبيو الاعتراف بخطاياها ، وإعلان التوبة والحصول على العفو ، وبهذا يحصل على الخلاص . إن المعالجة الدرامية لهذا المشهد الأساسى بالنسبة لدلالة العمل الدرامى - خلاص «الخارج على القانون» - تعافها مشاعرنا ، التى أصبحت تدور فى فلك الحب لما هو واقعى ، إنه مشهد لعالم «المعجزة» ، لتدخل القوة اللاتبيعية ، التى تكسر فى عنف كل الحواجز الواقعية ، الحواجز التى لم يكن لها وجود ، بالطبع ، فى عالم متفرج القرن السابع عشر ، ولا الكاتب الذى قدم العمل لجمهوره ، المنتبهان معا للقصد الدينى للأسطورة الدرامية وإمكانية الماورائى فى أى

وضع إنسانى دنيوى ، وبالإمكان أن تحدث حالة من الدمج بين مستويى الشعور بالوجود (المؤقت والأبدى) فى أى لحظة من لحظات الزمن، وفى أى مكان من الأمكنة .  
يأتى جو المعجزة الختامى للعمل متكاملا مع جو آخر لا يقل عنه إعجازا ، هو عيد انتقال خوليا ، التى تختفى فى الهواء قبل أن يتمكن كورثيو من إصابتها . كورثيو ، القاتل، المخطئ الوحيد داخل عالم الدراما ، محرك الشرور التى أدت إلى المأساة ، والصورة المناقضة للرب - الأب ، الذى ينقذ إوسيبى وخوليا ، كورثيو ، الأب وفقا لقانون الجسد ، الذى لا يحركه سوى الشعور بالشرف ، وفقا لقانون العالم الحياتى

كان ألبير كامو، الذى ترجم واقتبس هذا العمل داخل حقل الثقافة الفرنسية ، على حق حين أطلق عليه «عمل كبير غريب الأطوار» ، وحقا ، فإن العمل تبدو عليه الغرابة بخروجه عن مركز الدنيوى ، لأنه قد تم استيعابه فى مركزين : مركز العالم الحاضر ، ومركز العالم الماورائى . بعد كالديرون توارى سرّ استيعاب إجمالى ما هو واقعى من خلال مركزين ، من خلال وجهتى نظر ، الأولى عابرة وتاريخية والأخرى أبدية وفوق تاريخية ، بصورة متزامنة ، كما توارت معه أيضا - أو لعل ذلك لم يحدث ؟ - نوعية من الدراما الرمزية التى يصعب انتشالها .

يأتى الساحر العجيب El mágico prodigioso مختلفا عن سابقه فى الشكل إلا أنه يتماهى معه فى دلالاته العميقة والنهائية ، هنا لا يصبح الأب ، وإنما الشيطان ، الشخصية ذات التاريخ المسرحى الطويل ، الذى يأتى ليقلب ، بإذن الرب ، الذى يخدم غاياته الإلهية دونما علم ورغبة - النظام الرئيسى الذى تعيش فيه الشخصيات . الشيطان ، الذى يرتدى ملابس العصر ، كما لو كان أحد سكان العالم الدنيوى ، يأتى مع الإذن الذى حصل عليه ، ليغمر بخوستينا مثال العذراء المسيحية ، وسط عالم مسيحى جديد ، ولكن قبل أن يصل إليها ، يلتقى بثيبريانو ، الشاب المثقف ، الذى يهرب يوم عيد من ضجيج المدينة لى يتأمل «فى العزلة السارة» للحقول ، فى نص مُشكل لبيلينيو ، يقول :

الرب جمال سام ،

جوهر ، مادة ،

سميع ، قادر .



· يشتبك الشاب الحكيم والشیطان فی حوار ملیء بالرقة والتجريد ، ینال فیہ الثانی الأقل خبرة فی منازل القضايا الصراعیة من ثییریانو ، الهزيمة ، فی هذه اللحظة یقرر القیام بعمل مزدوج ، التفریر بخوستینا والتشویش علی ثییریانو ، مستخدما إیاه كأداة لتنفیذ مأربه من خوستینا . ها هی مشروعات الشیطان ، التی تفسح الطریق أمام العمل التالی :

بما أن عملك قد بلغ ذروته ،  
سأعمل علی أن تنساه ،  
متعلقا بجمال فتان ،  
فلدی إذن  
بأن ألاحق خوستینا بكیدی ،  
وهكذا ، وبفعلتی هذه ،  
أضرب عصفورین بحجر واحد .

سیكون الفشل من نصیب مشروعه هذا ، حیث إنه لم يأخذ فی حساباته عاملین مهمین : حب ثییریانو للحقیقة ، ومشینة خوستینا الحرّة . هذا الشاب الدارس ، الذی یحب دراسته حباً جمّاً ، فی رغبة لا تقهر فی حب الحقیقة ، حین یضعه الشیطان أمام جمال خوستینا ، المرأة ، تتملكه عاطفة تناظر عاطفة حبه للدراسة من أجل تملك هذه المرأة ، ولأجل هذا یلقى بنفسه فی أحضان الشیطان ، موقعا معه عهدا ، لا یشتمل هذا العهد فقط علی الرغبة فی تملك المرأة ، وإنما فضول العالم ، الذی أصبح فی شوق للسيطرة علی أسرار السحر . لم یکن للعاطفة الغرامية من أثر فی تشویش معارف الشاب ، وهكذا ، یقوم الشیطان ، نون أن یدری ، بلعب دور الرب ، وبالتالی ، دور ثییریانو نفسه ، وبفضل فشل السحر ، تحدیدا ، الذی لا یحمل ثییریانو إلى أبعد من امتلاك ظواهر میتة من الحقیقة الكاملة ، شبح بلا حياة للمرأة ، یصل فی النهاية إلى معرفة سرّ نص بلینیو و إلى الله - الحق الذی كان یبحث عنه . إن الوسيلة المستخدمة للوصول إلى معرفة الحقیقة الحیة واضحة تمام : لا یتّم ذلك فی عزلة الدراسة ، بینما تجد الشخصية نفسها بین الكتب وبعيدة عن العالم، وإنما بقبولها مغامرة الحیاة، منغمسة فی أعماق الوجود ذاته ، فی الحب الإنسانی ، والذی یحظى بأهمية تجعل الإنسان قادرا علی امتلاك الحقیقة. عبر الحب ، وعن طریق المعاناة ، ولیس بین الكتب ،

على هامش حركة الحياة الإنسانية ، يمكن للمرء اختراق عالم الخلاص والماورائية . إن كالديرون ، باعتباره رجل فكر وثقافة ، كان على دراية بقيمة الحب الإنسانى وضرورة التعاهد مع عالم الوجود ، والورقة الأخيرة ، فى هذه اللعبة الأبدية بين الشر والخير ، بين الله والشیطان ، هى التى تقرر الهزيمة أو النصر ، تكمن فى الحرية التى تتجسد ، بالطبع ، فى خوستينا - خوستينا التى ، بعد أن تغلبت على حواسها وخيالها ، الكامن فى مشيئتها الحرة ، تهزم الشيطان فى مشهد من أقوى وأعقد مشاهد الدراما .

فى المنصة ، التى يموت فيها ثيبريانو وخوستينا شهيدین ، تعتبر ، كما فى كل دراما مسيحية تطرح فيها قضية اقتصاد الخلاص ، رمز الحياة والانتصار ، لا رمز الموت والفشل ، تخطى عالم المأساة ، انتصار الحقيقة والحرية . لا يقوم كالديرون هنا ، مثلاً فعل فى عبادة الصليب ، باختتام عمله بمشهد من التمجيد وإظهار المعجزات ، وإنما بمشهد يشتمل على هجاء وسخرية : الشيطان ، فى إذلاله أخيرة ، ينقذ ، بالنسبة لباقى شخصيات الدراما ، الذين سيظلون على قيد الحياة ، سمعة المحبين ، وتفصيل أخير ، فإن الذين سيبقون على قيد الحياة ، حين يرون السعادة التى تغمر وجهى ثيبريانو وخوستينا ، يعلقون قائلين :

وفى سعادة تفوق سعادتهما ،

سنبقى ثلاثتنا على قيد الحياة .

ثالث هذه الأعمال المختارة ، الأمير المثابر El Principe Constante يأتى فى صورة عمل مثالى ، يلعب دور البطولة فيه ، مثل Job الجديد غير المشكل ، نموذج للفارس المسيحي . إن شعور الشرف والولاء للوطن والدين يحددان معالم الشخصية ، الأمير دون فيرناندو ، ويوجهان مسيرة الحدث وبنية العمل ، إن دون فيرناند هو الرجل الذى اختار بصفة دائمة أسمى الحريات ، حرية الموت فى سبيل الدين الذى يعتنقه ، هذا الاختيار النهائى يجعله يقبل، منذ البداية ، ليس فقط المعاناة الشخصية ، الجسمانية ، وإنما العبودية التى يحكم بها العدو عليه ، عبودية ومعاناة لا يحطان من قدره ، وما إن حكم عليه بالأشغال الشاقة ، حتى عرف كيف يتحمل صحيحاً حياة السجن ، داخل معسكرات الاعتقال ، وحين تصل فاقتة ومعاناته إلى أقصى حد لها ، وحين يتحول الجسد إلى قرحة خالصة ويخرجوه حتى يتعرض للشمس على حصير ،

يبارك الشمس كهدية ، وأكثر من ذلك ، فهو يعترف للملك الذي أسره عنده بالسيادة ، فهو عبد وهذا الملك سيده يجب أن يخدمه ، إن الأمير دون فيرناندو هو ، مثلما يقدمه كالديرون تماما ، القديس ، ولكن ، لهذا على وجه التحديد ، الرجل الذي بلغ أسمى درجات الحرية . الملك هو مَنْ دفع به إلى ذلك النظام الاعتقالى ، ثم هو من يعترف ، عدلا ، بحرية أسيره . الموت لن يكون شيئا آخر سوى المرتبة الأخيرة لحياة الترقى ، بعيدا كل البعد عن حدود الوضع الإنسانى . الأمير المثابر هو ، كبقية ، القديسين ، البطل المضاد للآخر المأساوى من أعلى درجة .

– تسيير وتخيير : سيخسموندو و سميراميس :

Libertad y destino : Segismundo y Semiramis

جرت العادة على وضع ، من بين أشياء أخرى عديدة، تمييز بين المأساة القديمة والمأساة المسيحية : الأولى عبارة عن مأساة القدر ، أما الثانية فهي مأساة الحرية والاختيار . بالنسبة لجسبيرس Jaspers، تقوم عوالم التراجيديا المسيحية على أساس أمين من عالم الغيب والرب – العناية الإلهية الذى يجمع كل الكائنات والأشياء فى رحاب حبه ، وهو الأمر الذى يؤدى إلى التفريق بين ما هو مأساوى وما هو حقيقة مسيحية ، أما شوينهاور ، على النقيض من ذلك ، حين أراد تحديد المعنى الحقيقى للمأساة الذى يكمن، وفقا لرأيه ، فى فهم أن ما يتلصصه البطل لا يعد خطايا فردية ، وإنما هو الخطيئة الأصلية ، خطيئة الحياة ، هكذا يذكر البيتان الشهيران المكونان للحوار الذاتى لسيخسموندو :

إن الخطيئة الكبرى للإنسان

هى ولادته فى هذه الحياة .

وما هو هنرى جوهير Henry Gouhier، بعد أن أخذ فى اعتباره التمييز بين التراجيديا القديمة القدرية والتراجيديا المسيحية الاختيارية ، أبان ، على كل حال ، بأن الأمر يتعلق باتجاهات أكثر من تعلقه بتعريفات ، وهو التحديد الذى نراه ملائما جدا ، ثم يضيف : «إن التمييز الحقيقى يتواجد فى جانب آخر ، هناك أعمال يعبر الأمر



المأساوى فيها عن انتصار الجبر على الاختيار، وأخرى يعبر فيها عن انتصار الاختيار على الجبر»<sup>(١٤)</sup>. ليس هذا هو المكان الملائم لنتناول فيه ، ولو كان ذلك باختصار ، موضوعا على مثل هذه الدرجة من الأهمية وملئ بالتناقضات ، يجب أن يقتصر اهتمامنا على الحالة المحددة للكوميديا المسيحية للاختيار والحرية عند كالديرون ، بالصورة التى تظهر عليها فى الحياة حلم *La vida es sueño* (١٦٣٥) وفى بنت الهواء *La hija del aire* (١٦٣٦) ، الممثلتان لإشكالية الجبر والاختيار ، الإشكالية الأساسية فى مسرح كاتبنا ، الذى يظهر مرة بعد أخرى كموضوع أساسى أو ثانوى فى كثير من أعماله .

وإذا ما كانت الدراسات عن الحياة حلم *La vida es sueño* وفيرة ، رغم أنها غير كافية ، فما زلنا بحاجة ، مع ذلك ، إلى دراسة - ويحتم الواجب وجود دراسات كثيرة - عن مسرح كالديرون المأساوى<sup>(٢٤)</sup>. لقد كتب كالديرون أكثر من ستة من الأعمال المأساوية ، والتى تنتظر بنيتها وشخصياتها وجوهرها تعريفات وتحديدات حتى الآن ، كما يعرض فى أعمال أخرى عديدة صراعات ومواقف مأساوية ، والتى تختص بعد ذلك أو يتم تجاوزها على مدى الدراما ؛ لأسباب متعددة ، لا يتسع المقام ولا الغاية التى وضع من أجلها هذا الكتاب لتحليلها . يعد الصراع بين الحرية والمصير القدرى واحد من الموضوعات التى يتعرض لها كالديرون مرات ومرات بكل قوة ، وتأتى عناصر الصراع الأساسية هى دائما : البطل المأساوى (رجلا كان أم امرأة) يظهر فى صورة الراعى لقدر مغاير ومعاد يسبب دمار الآخرين (الملك - الأب ، المملكة ، وما يحيط ويجاور هؤلاء) ونفسه أيضا ، ومن أجل تفادى بلوغ القدر مبلغه ، القدر المعطن عن طريق النجوم والكواكب ، يغلق البطل الباب على نفسه ولا يتصل بأحد، ومع ذلك، فإن الحكمة الإنسانية، التى تكهنت بكل شئ لتمنع نزول القدر، تتعرض للسخرية ، ويخضع البطل لقدره أو ينتصر عليه بواسطة عمل سيادى حر . يتحقق المثل الذى يهزم قدره فى شخص سيخسموندو ، والمثل المأساوى الذى يمتثل لقدره فى شخص سميراميس ، بالطبع ، كما تمت الإشارة إلى ذلك ، هناك العديد من أمثال سيخسموندو ، من الجنسين ، فى المسرح الكالديرونى ، وكذلك العديد من أمثال سميراميس ، من الجنسين . لا يأتى القدر دائما مرتبطا فى إشكالية مع الحرية ولا هذه معه ، وإنما يظهران مستقلين أحدهما عن الآخر ، فى العديد من الأعمال الكالديرونية أو ، على الأقل ، دون تشكيل لنواة الحدث الدرامى .

تأتى بنية الحدث والموقف فى «الحياة حلم» معروفة جيدا ، الأمير سيخسموندو يوجد مكبلا بالأغلال فى أحد الأبراج، لا يدري من هو، ولا لماذا يصبح مسلوب الحرية، يعرف بأنه يعانى ، وغير سعيد ، إلا أنه يجهل الجريمة التى ارتكبها حتى يصبح حقيقا بهذه العقوبة ، اللهم إلا إذا كانت جريمته الوحيدة فى ولادته، والخطأ كل الخطأ فى أنه يعيش هذه الحياة ، وكبشر ، وكشخص عقلانى يشعر بالدونية أمام المخلوقات الأخرى التى أبدعتها الطبيعة . حوارها الذاتى ، الذى يعد واحدا من أشهر الحوارات الذاتية فى مسرحنا الكلاسيكى ، يأتى فى مجمله صورة استفهامية يوجهها لشخصه هو وإلى الذات الإلهية، استجابات يتم التعبير فيها عن غضبة عدم فهم المعنى من وراء وجوده ، وسبب تواجده بهذا العالم وجوهر هذا التواجد ، وذلك بمنطق خالص وصارم للغاية ، ويبدو أن السؤال الأخير ، الذى يجمع فى طياته كل الاستجابات السابقة ، يحمل بين ثناياه طلبا بالإجابة ، إلا أنها لم تتحقق ، أسئلة عديدة لا تجد فى اللاهوت ردا على الإطلاق ، الإجابة على سؤاله ، السؤال الذى يعطى الإنسان صلاحيته :

أى قانون ، وعدالة أو عقل  
يعرف كيف ينكر على البشر  
امتيازاً رقيقاً كهذا  
واستثناء أساسيا وأصيلا  
أعطاه الرب لزجاج  
لسمكة ، لبهيمة ، لطير ؟

هذا سؤال طرحه ، فى المشهد السادس من الفصل الأول ، الملك باسيليوس ، والد سيخسموندو ، ولكن إجابته ليست موجهة إلى سيخسموندو ، وإنما إلى أبناء إخوته والشعب الذى يرافقه ، وبصفة خاصة ، إلى الجمهور ، هامى كلوريلينى ، زوجة الملك ، تحلم ، قبل أن تلد سيخسموندو ،

... بأنه قد أتاها وحش  
جسور ، قطع أحشائها  
متمثلا فى صورة إنسان ،  
وبين دماؤها التى خضبت ،  
أزهق روحها ...

وما رأته فى منامها يتحقق : سيخسموندو ، حين ولادته ، جعل روح أمه تفيض  
إلى بارنُها ، وها هو باسيليُو ، الملك المنجّم ، بعد أن استشار الكواكب ، علم :

بأن سيخسموندو سيكون  
أكثر الرجال جسارة ،  
وأكثر الأمراء قسوة  
والعاهل الذى لا يعرف للتقوى سبيلا ،  
ويسببه ستتحول مملكته  
إلى أشلاء موزعة ،  
ومدرسة للخيانة  
وأكاديمية للردائل ،  
وهو ، محمولا بغيظه ،  
بين أعاجيب وجرائم ،  
عهد إلى بأمور مملكته ،  
وأنا ، مستسلما تحت قدميه  
أصبحت أرى ،  
- بأى كرب أقول هذا ! -  
بينما تحولتُ إلى مطية ،  
شبية وجهى .

... ..

وحين صدقت  
ما أتت به الأقدار ، وما تكهن  
به العرافون من الأذى  
فى تنبؤات رهيبة  
قررتُ أن أحبس  
الوحش الذى ولد ،



حتى أتأكد مما إذا كان العارف  
على علم متقن بالنجوم .  
شاع الخبر بأن ولى العهد  
قد مات ، ومن قبل  
أمرت ببناء برج  
بين الصخور والحجارة الوعرة  
من هذه الجبال ، ... ..

الجزاءات والقوانين الشديدة ،  
التي أعلنت ، فى مراسيم عامة ،  
بأن لا يدخل أحد  
إلى هذا المكان الممنوع  
من الجبل ، قد صدرت بُناءً  
على الأسباب التي ذكرتها لكم .

جاءت أسئلة سيخسموندو تدور حول محور واحد : الحرية ، كما أن إجابة  
باسيليو Basilio قد أصبحت كامنة فى القدر، الجبر والاختيار هما العمودان اللذان  
تقوم عليهما المؤسسة .

إذا ما كان الملك باسيليو يؤمن بالقدر ، فهو يؤمن ، أيضا ، بالحرية ، وهذا  
الإيمان هو الذى يولد فيه نوعا من الشك : أما قد بالغ فى تصديقه لعلم التنجيم الذى  
لجأ إليه ؟ وهذا الشك يثير فى ضميره موقفا صراعيا ، إشكاليا فى أساسه ، يتلخص  
فى ثلاث نقاط :

- ١ - أنا ، كملك يحب شعبه ، لا يمكن أن أقدم له عاهلا طاغيا ،
- ٢ - ومن أجل تجنب هذا الطغيان ، منكرنا على ابنى الحق الذى ، بماله من نسب  
وعرق ، يؤمله للحكم ، لا على أن أتحوّل إلى طاغية ابنى ،
- ٣ - ربما يمكن لحرية الاختيار عند ابنى أن تهزم قدره ؛ لأن :

أعنف الميول  
وأشد الكواكب جحودا ،  
تلوى حرية الاختيار فقط ،  
ولكنها لا تجبريها عنوة .

هذا الشك هو الذى يقرر صيغة حدث الدراما ويجعله ممكنا . يخضع  
سيخسموندو للاختبار ، وإذا ما نجح ، فسوف يعنى ذلك أن سيخسموندو قد انتصر  
على القدر، وإذا ما فشل ، فقد انتصر القدر على سيخسموندو، وحين يغيب عن وعيه ،  
بفعل المخدر ، يُحمل من البرج إلى ساحة العرش ، وبهذه الطريقة يتحدث باسيليوس عن  
نتيجة الاختبار : إذا كان

متعلقا ، رصينا ، رفيقا ،  
وتمكن من دحض القدر فى كل شىء

سيكون ملكاً . أما إذا

ما هرول ، متعجرفا ، شجاعا ، جسورا  
وقاسيا ، وحبله على غاربه  
إلى ساحة رذائله  
فلا بد لى أنا ، فى شفقة ،  
حينئذ ومن أن أفى بواجبى ،  
وحتى أضعه تحت الوصاية  
سأفعل كملك لا يغلب ،  
حين يصبح أمر إعادته إلى السجن  
لا قسوة فيه ، وإنما العقاب .

تأتى البيانات الأساسية عن الصراع مطروحة فى نهاية الفصل الأول ، أما الحدث  
التقديمى فقد بلغ مستوى الأهمية والدسيسة قد تشابكت بإتقان يعمل على جذب انتباه  
المتفرج وجعله فى موقع المترقب ، فى انتظار قلق ومتوتر . حدث هام ودسيسة مسرحية

يتقدمان فى وحدة مضغوطة على مدى الدراما يعتمد كل منهما على الأخرى بصورة متبادلة ، ويولى كالديرون اهتمامه بالناحيتين بصورة متساوية دون أن يسمح ، كما فى أعمال أخرى له ، للدسياسة بأن تهوى إلى الحضيض بالحدث الهام ، محولة إياه إلى لعبة مسرحية خالصة ، إلى ميكنة مسرحية بسيطة ، رغم كمالها ، ويأتى الكمال الدرامى للحياة حلم ، وصلاحياتها كعمل درامى راجعا إلى هذه المعادلة المكثفة للدسياسة والأهمية . يتمكن الكاتب من تهيئة المناخ لوجود الحقيقة والرمز معا ، فى كل موقف من المواقف التى تحدد تطور الحدث ، وهكذا ، نجد المتفرج يعيش ، فى وقت واحد ، المستويين اللذين تشتمل عليهما الدراما: الدسياسة - الأهمية، الحقيقة - الرمز ، وبهذا يحقق تركيبته بصورة عفوية .

فى الفصل الثانى نرى سيخسموندو فى القصر ، متقلدا زمام العرش ، بعد أن فاق من المشروب المنوم . وداخل القصر ، نجد أن سيخسموندو يتصرف بنفس الصورة التى تنبأت بها النجوم . انتهى الاختبار ، سلم سيخسموندو نفسه إلى قدره ويعود ليفيق من جديد داخل سجنه بالبرج . وكما ذكر هنرى جوهير : «إذا ما كانت هذه هى النهاية ، يصبح العمل مأساويا ، حيث تسطع القدرية المعصومة من الخطأ للقوانين التى ترسم طباعنا وشخصونا ، يأتى طابعه المأساوى كامنا فى الكلمات المخيبة للأمال على لسان الملك العجوز :

إنه لثقل على كثيرا حين  
أتيت لرؤيتك ، أيها الأمير ،  
معتقدا أن أراك على حذر ،  
منتصرا على الأقدار والنجوم ،  
أن أجذك صارما ،  
وأن أول عمل  
أقدمت عليه فى هذه المناسبة ،  
هو القتل الفظيع للإنسان»<sup>(٤٣)</sup>

يبدو أن القدر قد نفذ ، يعتقد باسيليوس أنه كان على حق حين صدق أو آمن بالقدر ، وأنه كان على حق حين حبس سيخسموندو ، وعلى حق أيضا حين أعاده إلى الحبس



مرة أخرى ، ومع ذلك ، فهذا هو الخطأ المأساوي الذي ارتكبه ، في الوقت الذي اعتقد فيه تغلبه على القدر ، أتاح الفرصة لإنفاذه وأعانه على أن يتحقق . حين أنكر على سيخسموندو حرته في الاختيار أتى ذلك تأكيدا لسيادة القدر ، الخطيئة الأولى تتجسد في باسيليوس ، لا في سيخسموندو ، ها هي الكلمات التي يطلقها سيخسموندو في وجه أبيه ، حين يصدده هذا الأخير عن أحضانه :

بدونها بمقدوري أن أحيا  
كما حييتُ حتى هذه اللحظة ،  
أن يقوم أبٌ ضدي  
باستخدام كل هذه القسوة ،  
أن يعمل بكل جحود  
على إبعادى من جانبه ،  
يرعانى كما لو كان وحشا ،  
ويعاملنى كما لو كنت إنسانا غير طبيعي  
ويسير فى طلب فألى ،  
لا أهمية لما أقدمت عليه  
من حرمانى من أن تضمنى بين ذراعيك ،  
حين تنزع عني بشريتى .

بالنسبة لسيخسموندو يصبح والده العدو الأكبر لمشيئته الحرة، المذنب ، بالتالى ، نظرا للإجراءات القمعية التي اتخذها فى سبيل حرمانه منها ، ولكن هذا الاتهام لا ينفى مسئولية سيخسموندو، ولا يبرر ما قام به من أفعال ، إن كالديرون ، ككاتب مسيحي ، لا بد له من أن يحمل مأساته نفس مركز الحرية ، التي يتعرض وجودها للخطر. هذه النهاية التي يصبح فيها القدر نافذا، التي تسخر من فطنة وعقل الإنسان ، كاشفة عن وضعه المضحك ، محولة إياه إلى حليف ولعبة لها ، هذه الهزيمة لحرية الاختيار ، المفتعلة من قبل الإنسان الذي ، برغبته فى تجنب الشُّرك ، يجهز لسقوطه فيه ، يمكن أن تكون نهاية لمأساة مغلقة ، دونما إمكانية لفتحها على العالم الماورائى ،

ودونما خروج ممكن إلى مملكة الحرية ، نهاية مأساة لزماننا ، والتي تأتى نهاياتها متمثلة فى القبول اليائس واللامع للشرك الكامن فى الكيان الإنسانى. إن على كالديرون أن يذهب أبعد من هذا ، بل وأبعد بكثير ، إلى عالم ما وراءى ، إلى نواة الوضع الإنسانى، والذي يعمل فيه الإنسان، الذى لا يخضع لتعريف إنسانى ، وإعداد خالص ، على تفعيل قوته التمردية ضد كل قوة عمياء عن طريق الممارسة البسيطة للحرية .

فى الفصل الثالث نشهد اللعبة الأخيرة ، الوحيدة التى، فى الحقيقة ، بإمكانها أن تضع نهاية للدراما . سيخسموندو الذى يستيقظ فى نهاية الفصل الثانى مكبلا بالسلاسل فى برجه ، دون أن يدري ما إذا قد رأى مناما أم عاش واقعا ، يبدأ الآن اللعبة النهائية الحاسمة ، حين يحصل على حريته على يد الشعب المسلح ، يعود إلى عرشه . فى ذات داخل إشكالية الاختيار والجبر ، التى تصل الآن ذروتها ، يقحم كالديرون إشكالية الواقع والحلم، ما عاشته الشخصية حلم أم حقيقة ؟ بل وأكثر ، كيف يمكن معرفة هذا الأمر ؟ إن المعادلة الكامنة فى «الحياة حلم» أساس تحول سيخسموندو قد عاشها الأمير كتجربة راديكالية ، إن جوهر الوجود كيانه هو ، لا يسمح لأحد ولا للإنسان بأن يأسره فى حدة تامة ، ذلك الإنسان الذى يكمن عمله الحر فى تحمل تلك الماهية الحرة بكل طاقاته وأثقالها . إن عمل الحرية هو بمثابة عمل ينطوى على التواضع .

أما باسيليوفيو من ، حتى اللحظة الأخيرة ، فى القوة العمياء ، التى لا يمكن تجنبها ، للقدر ، وحين يصبح محاصرا من قبل قوات سيخسموندو، وحين يحثه كلوتابو على الهرب ، يرد ، مقتنعا بحتمية القدر : «لماذا الهرب» ؟ وحين يركع على أقدام سيخسموندو كما تكهنت الكواكب بذلك ، يصيح :

ها أنا ، أيها الأمير ، تحت قدميك  
لتكن بساطا أبيضاً لهما  
هذه الشيبة التى ترى .  
طأ رقبتي ، وقمة رأسى ،  
أقلب واسحق  
هيبتى وكرامتى ،  
انتقم من شرفى ،

اجعلنى أسيرا عندك ،  
وبعد إجراءات وقائية عديدة  
ليبلغ القدر مبلغه ،  
ولتنفذ السماء كلمتها .

كانت النجوم على حق ، ها هو الملك العجوز تحت أقدام ابنه ، هذه اللحظة أعد لها الكاتب إعداد فائقا ، كل الطرق المفتوحة فى الدراما أدت إلى هذه اللحظة : إنها «لحظة التوتر الأخير» كما يطلق عليها ديلثى Dilthey فى الصورة البنيوية التى رسمها للحدث المأساوى . إن ما يستمر هنا ليس هو «الكارثة» التى تختم المأساة ، وإنما الحرية التى تفتتحها ثم تتجاوزها ، «سيدى ، انهض» يقول سيخسموندو ، هكذا ينكسر الحصار الحديدى للقدر ، لقد انتصر سيخسموندو، انتصر على القدر ، وانتصر على نفسه أيضا . فى هذه اللحظة الحاسمة ، تظهر الموضوعات الأساسية الثلاثة للمأساة : موضوع القدر - الحرية ، موضوع «الحياة حلم» أو الحقيقة - الخيال ، وموضوع «الانتصار على النفس» ، الذى يبدو فى أساسه أخلاقيا ، مجتمعة ، فى شكل دوائر متراكزة ، ثم تنصهر ، فى صورة درامية معجزة ، فى هذه اللحظة ، لحظة الاختيار التى يقوم فيها سيخسموندو، قائما فى أظهر درجات الحاضر ، بإحكام سيطرته على الماضى ويتوغل فى المستقبل .

كان من الواجب أن تنزل الستارة هنا ، بعد هتافات الشعب :

يعيش سيخسموندو ، يعيش .

أما الربود الثمانية التالية حتى يحين وقت نزول الستارة فلا حاجة لها بالنسبة لاقتصاد الحدث الدرامى ، ولا مهمة لها إلا النهاية السعيدة التى تضيفها على الدسيسة ، هكذا يستسلم الكاتب لغواية الميكنة المسرحية ، التى كان أستاذا لا يناقش فيها

أما بالنسبة لبنت الهواء La hija del aire فهى مأساة مكونة من جزئين، وكل من هذين الجزئين يتكون من ثلاثة فصول . قليل هو الاهتمام التقويى الذى وجهه النقد فى القرن التاسع عشر لهذا العمل ، وقد كان بالبوينابرات ، مرة أخرى ، هو من



عرف كيف يكسر حاجز الصمت الذى أحاط بهذه الدراما الرائعة، وبرهن على أهميتها وقميتها ، فى صفحات حماسية وطريفة .

تأتى المأساة فى صورة معقدة من الناحية الموضوعية والتمثيلية على حد سواء ، ومثال للحالة الثانية - من بين أمثلة أخرى - نلاحظ الحرية المتطرفة التى يبني بها الكاتب ، داخل إطار الحرية الكبرى الفنية فى البناء الدرامى لمسرح القرن السابع عشر ، المكان الذى يجرى فيه الحدث . فى الجزء الأول يوجد ما لا يقل عن ثمانية أمكنة مسرحية وأخرى مشابهة فى الجزء الثانى ، أماكن شديدة، التعدد مثل : جبل به مغارة ، ميدان مدينة، صالة فى أحد بيوت الراحة فى الريف، صالات فى قصر نينيف ، ريف ، حديقة ، خوارج قصر نينيف ، صالات قصر بابلونيا ، مدخل الحجرات الملكية ، خوارج ضريح ننيو ، غرفة الملك ، ميادين المعارك ، .. إلخ كل هذه الأماكن التى يجرى فيها الحدث هى ، كما أشرنا أنفاً ، أماكن درامية وليست مسرحية فقط ، تعمل فى خدمة ديناميكية الحدث .

يأتى الجزءان المكونان للمأساة صورة لمرحلتين من تاريخ البطلة : سميراميس، المرحلة الأولى تتحدث ، باعتبارها نواة للحدث ، عن الصعود إلى السلطة ، أما الثانية ، فتتحدث عن ممارسة السلطة ، والصراع للاستمرار فى دائرتها ، والسقوط الكارثية للبطلة المأساوية . الموضوعات الأساسية هى إشكالية الحرية - القدر (الجبر - الاختيار) ، المعالجة بطريقة مغايرة لمثيلتها فى الحياة حلم، وكذلك بحل مغاير تماماً ، موضوع الطموح ، الصفة الرئيسية فى سميراميس ، وبالطبع ، موضوع السلطة . هذه الموضوعات، كما هو الحال فى الحياة حلم، تبدو مبنية فى صورة دوائر متراكزة تقدم ، فى اللحظات الحاسمة، ملتحمة فى ربطة مشدودة. ثلاثتهم ، لا واحد منهم فقط ، يحدد تطور الحدث ودلالته ، والشخص الذى تحيط بالبطلة تتمتع بثراء ووفرة فى الواقعية الدرامية تفوق ما يتمتع به أولئك الذين أحاطوا بسيخسموندو ، ربما ، باستثناء باسيليوس ، كل واحد منهم - مينون ، نينو ، ليدورو ، نينياس .. إلخ - يتمتع بأهميته كشخص وكشخصية ، كما أن دوره هام ، ليس فقط من أجل تطور الدسيسة ومستواها ، وإنما بالنسبة لسير الحدث الدرامى . بدون إسترياً أو أستولفو ، شخصيتا الدسيسة ، يمكن لدراما «الحياة حلم» أن تستمر على قيد الحياة ، ولكن بدون مينون أو نينو أو نينياس ، أو أى من الشخصيات المتبقية ، لا يمكن أن تظل قائمة دراما : بنت الهواء . إن المهمة التى تقوم بها «الشخصيات الدرامية» على مستوى الحدث تعد أكثر أهمية من تلك التى يقوم بها شخصيات «الحياة حلم».

يبدأ العمل بالإيقاع المتغير والمتناقض لنوعين من الموسيقى : «قانون الحب» و «بوق مارتى» ، البداية التي يحب كالديرون تكرارها فى العديد من أعماله الأخرى ، والتي ربما تأتى معبرة عن الازدواجية الأساسية للعالم ، حيث تحدث المواجهة الدائمة بين الخير والشر – الثنائية التي لا بد أن كالديرون قد وعها تماما .

مثل سيخسموندو ، تعيش سميراميس ، مرتدية ملابس جلدية ، داخل أحد الكهوف ، محافظة بكل الوسائل على قطع الصلة بينها وبين العالم ، حتى تتجنب بلوغ الأقدار مبلغها ، تيريسياس هو حارسها ، وبصورة مخالفة لسيخسموندو نجد أن سميراميس على علم بقدرها :

لا بد من إشاعة الرعب  
فى العالم ، وهذا على يديّ ،  
بمجرد أن تطلع الشمس ،  
مأسى ، موت ، سباب ،  
غضب ، بكاء ولبس .

....

.... سيصبح الملك  
المجيد طاغية بفعل حبي ،  
وسأنتقل بعد ذلك ، وفى النهاية ،  
إلى قتله بيديّ .

إذا ما كانت منذ ولادتها قد خضعت «لإرادة الآلهة» ، فقد حان الوقت للتمرد على هذه الإرادة ، ويرجع هذا إلى ثلاثة أسباب : بسبب أن معاناتها – ليس هناك من بطل مأساوى لا يعانى الألم ، العنصر الأساسى فى كل مأساة – تفوق الاحتمال ؛ لأن طموحها ، نواة شخصيتها ، لا يسمح بأى نوع من العقبات ؛ ولأن عقلها ، الحر ، يمكن أن يهزم الأقدار ، إذ هى تعرف أن :

السماء لم تقهر  
اختيار عقولنا .

بالإضافة إلى ذلك ، بخيالها الذى يفوق خيال سيخسموندو ، وفى نفس الوقت الأكثر تعطشا للحقيقة الواقعة ، العاجزة عن العيش فى انتظار شيء ما ، والتي لا تتمتع بخصلة «القفز إلى الهاوية» التى تحدث عنها كيركجارد ، تعترف :

أليس من الأفضل

أن تقتلنى الحقيقة

لا الخيال ؟

... ..

... لا بد لى من أن أعود

إلى ذلك البيت المظلم ،

فأرغب فى مينة بفعل الشعاع (الصاعقة)

لا بفعل الرعد .

مينون ، جنرال نينو ، ملك سوريا ، سيكون هو محررها . منذ اللحظة التى تقرر فيها سميراميس عصيان إرادة ألهتها ، يبدأ القدر فى السير نحو منطقة بلوغه ، ينتحر تيريسياس قبل أن يطلق سراح سميراميس ، ومينون ، الذى حررها ووقع فى غرامها ، يخسر العناية والفضل الملكى وعينه أيضا ، اللتين أمر الملك بإخراجها من محجريهما ، هكذا ، نرى الملك ، الذى أغرم بسميراميس ، يسحق كطاغية أخلص جنوده ، مينون ، مجبرا إياه على رفضها ، أولا ، ومنتقما منه ، بعد ذلك ، بالطريقة الوحشية التى ذكرناها . سميراميس ، مدفوعة بطموحها ، يحرصها خيالها ، الذى يحلم بكل عظيم ، تهجر مينون لى تقترب بالملك ، وتصل بهذه الطريقة إلى العرش والسلطة، وما هى كلماتها، المعبرة عن خيالها الجامح والطامع، وعن طموحها الرهيب ، التى تتفوه بها أمام قصر نينيف ، الذى تراه لأول مرة :

بدى لى القصر شيئا بسيطا :

فلا أنا قد أصبت بالدهشة ، حيث

إن هدف الخيال

أوسع بكثير



من هدف العينين .  
لقد تخيلت  
أن الأسوار أكثر عظمة وقداسة ،  
والمباني أكبر ،  
والقصور أكثر بطولة ،  
والمعابد أكثر هيبة ،  
وكل شيء ، فى النهاية ، أشهر .

وفيما يتعلق بحبها لمينون ، تقدم عليه طموحها ؛ لأنها ، حسب قولها :

أستحى  
أن يكون مالك أمرى  
من أتباع رجل آخر .

فى الفصول الثلاثة للجزء الأول من المؤساة نشهد الصعود السريع لسميراميس إلى العرش ، والتى ، من المغارة التى بدأت فيها حياتها والحدث الدرامى ، تقفز ، دون أن يوقفها شيء ، إلى العرش الملكى . المشهد الأخير هو مشهد التتويج ، والذى انطفأت أفراحه على أثر الصوت المربع الذى أطلقه مينون الذى ، ما إن اقتلعت عيناه من محجريهما ، رغم ما حل به من قوة خارقة أضاءت له دواخله ، يطلق لعناته :

متعجرفة ، طموحة ، تتطلع  
إلى من يخدمك الآن .  
لا عشت ، ولا حكمت ، ولا نجحت  
ولتذهبى إلى عالم النسيان ،  
فهذا اليوم المشنوم أصبح  
يوم حزن عالمى  
لكل الأحياء ...

ينتهى الجزء الأول بهذه اللعنة، التى تنضم إليها السماء فتطلق عاصفة مريعة.

بين الجزء الأول والثاني نلاحظ مرور الزمن ، الزمن الذي ، مثله في ذلك مثل الزمن الذي يمر بين فصل وآخر ، يقوم بمهمة درامية ، ها هو نينو يموت خفية ، وسميراميس وصلت ، بعد أن عبرت من نصر إلى نصر ، إلى قمة سلطتها وشهرتها ، أما نينياس ، ابن سميراميس ، الذي يشبه والدته في الشكل وورث العرش ، قد تم استبعاده عن العرش . يبدأ الجزء الثاني بحصار بابلونيا ، مقر سميراميس ، من قبل قوات ليدورو ، ملك ليديا ، وتأتي أحداث ذلك الزمن الذي مضى مروية لنا من خلال وجهتي نظر : وجهة نظر ليدورو ، الذي يتهم ، وجهة نظر سميراميس ، التي تدافع عن نفسها لتنتقل في التو إلى الهجوم . كالديرون ، في هذا الحوار الطويل ، المبني بكثافة درامية عالية ، يقدم ، بأستاذية ، وجهي كل حقيقة إنسانية، فكل واحد من الشخصيات لديه أسبابه، وهذه الأسباب لها وقعها أيضا في نفس المتفرج . إن الحق السياسي والحق الأخلاقي يرسمان بمالهما من إشكالية البنية المعقدة للواقع . وعقب الصراع الدياليكتي يأتي الصراع العسكري ، الذي تخرج منه سميراميس منتصرة . يصور كالديرون بجرأة شديدة المشكلة العصبية للعلاقة بين الغالب والمغلوب ، سميراميس ، المنتصرة تعاقب ليدورو ، المهزوم ، هكذا :

على عتبة باب قصرى  
لا بد من أن أراك مصلوبا ،  
لا بد أن تكون هناك ،  
حتى أرى إذا ما كنت ستحرسه وفياً  
وتسهر عليه منذ اليوم ،  
فإذا ما كان الكلب يصر  
على أن يكون وفياً لصاحبه ،  
فأنا من الآن صاحبتك .

هل يعد هذا القرار من جانب المنتصر عدلا ؟ ها هما إجابتان ، وردت كل واحدة منهما على لسان جنرال منتصر ، ليكاس وفريسو ، أخوين على طرفي نقيض ، ممثلين لأسطورة خانو Jano، الإله ذي الوجهين ، الدائم التناول عند كالديرون ، والغنى في التجسيديات الدرامية :

ليكاس : المنتصر

يضيف من شرفه دائما على المهزوم .

فريسو : إن النصر هو العقوبة .

فيما يتعلق بمزاج وشجاعة سميراميس ، فهذا هو كالديرون قد انتهى لتوه من إكماله لنا عن طريق وسيلة تبرز ، بوضوح ، عبقريته ككاتب وكرجل مسرح : حين رفعت الستارة كانت سميراميس تصفف شعرها أمام المرأة ، وحين تنتهي المعركة ، التي قطعت الأجواء التجميلية التي كانت تعيشها ، وبينما كان المهزوم مشدودا كما لو كان كلبا على عتبة باب صالة القصر الملكي ، نجد سميراميس ، على الجانب الآخر من الباب ، تنتهي من تصفيف شعرها أمام المرأة ، ثم نصل ، قرب نهاية الفصل الأول ، إلى الموقف الذي بدأ منه الحدث الأساسي للجزء الثاني من المأساة : ها هو نينياس يصل لتوه إلى بابلونيا ويهتف الشعب له ، حيث يريده ملكا عليه ، أما سميراميس ، التي تعيش فقط من أجل السلطة ، وجعلت من السلطة مركز حياتها ، ترفض السلطة وتترك العرش لابنها ، المشاهد التالية ، المتعجرفة في مجملها ، والمبنية بقوة درامية رائعة ، تفصح لنا عن واحدة من أقسى عمليات النقد للسلطة ، والتي لم نعثر على مثلها قط في المسرح ، والتي ، في يومنا هذا ، بالنسبة لإنسان القرن الحادي والعشرين ، تحتفظ بكل صلاحيتها الهائلة . كالديرون - أين توجد التوافقية التي عادة ما تُلصق به ؟ ينزع النقاب عن آلية السلطة ولعبتها . نينياس ، في ساحة السلطة ، يُسرع بهدم كل ما انتهت إلى بنائه سميراميس وحين تقوم سميراميس ، مستغلة الشبه الكبير بينها وبين ابنها ، بالجلوس مكانه على العرش ، بعد أن تقمصت شخصيته ، تحطم كل ما قام نينياس بعمله ، ونتيجة لمثل هذه الأحداث وقع الشعب كله في حيرة ولبس : كيف يمكن للملك ، الممثل الأعلى للسلطة ، أن يأمر اليوم بعكس ما أمر به بالأمس ، والأمس ، يأمر بعكس ما أمر به أول أمس ؟ هذه اللعبة السياسية التي تكمن في تدمير ما هو موجود للقيام بعمله مرة أخرى يشدد عليها كالديرون ، بقصد نقدي لا ريب فيه ، على مدى الفصل الثالث . المهزوم الذي أتى بحثا عن الحرية التي وعد بها مؤخرا يودع مرة أخرى في السجن ، والجنرال الذي أصبح على رأس قيادة الجيش لتوه قد نزعته عنه هذه القيادة ، والجنرال الذي سلبت منه كل آثار القيادة يكافأ بالقيادة المطلقة ، والشعب الذي وعد مؤخرا بالسلام يزج به في الحرب ، والمستشار الذي كثيرا ما كانت



نصائحه محطاً للثناء يرى ذليلاً وموبخاً بسبب هذه النصائح . إن السلطوية والتناقض الخاصين بالعمل السياسى ، باعتبارهما جوهر القضية السياسية ، قد اتضحا لنا تماماً فى هذه المشاهد المتقنة لكالدرون .

وبصورة متوازية ، داخل موضوع السلطة ، وفقاً لهذه البنية من الدوائر المتركة التى أشرنا إليها ، يبلغ الموضوعان الآخران مبلغهما فى الحدث ، يخدم كل منهما الآخر ، وهما بدورهما ، يصبحان فى خدمة الموضوع الأول ، فى إيجاز درامى كبير . هذه المستويات الموضوعية الثلاثة ، المكونة لجبهة واحدة ، يلقى بها على المتفرج الذى ، بانتباه مركز ، يحضر التقدم الكاسح للحدث المأساوى ، الذى يقوده الكاتب بيد من حديد .

وحين رأت نفسها «أسفل الحائط» كما يقول الفرنسيون ، أمام الأمر الواقع بمطالبة الشعب بعودة نينياس ، كملك شرعى ، تجد سميراميس نفسها مضطرة للاستقالة ، هذا الانفصال عن السلطة ، التى تعد مقوم حياتها ، يعد نظير الموت ، ويحدث فيها قلقاً عميقاً .

أنا بلا سلطة ! أكاد أحترق من الغيظ .

أنا بلا حكم ! سأفقد عقلى .

فورة أنا ، ألفظ لهيباً ،

بركان أنا ، أتنفس لهيباً ونارا .

للمرة الثانية ، تعود سميراميس ، طواعية هذه المرة ، لتلقى بنفسها بين أسوار العزلة التى تريدها حصناً أميناً ، عزلة مظلمة «قبرا» ،

لا يدخل إليه شعاع الشمس

من أى فتحة .

فى هذا «القبر» يصبح المقام مهياً لعودتها من جديد ، لعودتها إلى السلطة «كدويلير» جسدئ ، لا أكثر من كونه شبيهاً جسدياً ، لابنها . فريسو ، القائد المخلص لسميراميس ، والذى اقتيد ليلاً بأمر من الملكة إلى إحدى حدائق القصر ، يناديها بكلمات مفعمة بأشعار اللغة التى تضمنتها أفضل الأعمال المأساوية القديمة أو الحديثة ،

كلمات تخلق الجو المهيّب للمشاهد التى تأتى تباعا ، ها هى الكلمات التى يبدأ بها  
النداء :

أيها الظل الحائر الشاحب  
من الدهشة ، من الرهبة ، من الرعب ،  
أيتها الأم التعسة ، ما بك من هول  
يفزع ويدهش ،  
أخبرينى إلى أين أتت بى  
جراتى المجنونة  
ولك أيتها المعبودة الشهباء  
إلهة الحلم والنسيان  
سأبنى معبدا  
من اليشب الأسود المشنوم،  
وسأجعل لك مذبحا كنسيا  
من شجر السرو الحزين ، وسوف أصنع فيه  
من الكهرمان الأسود  
تمثالا لك ، آية فى الجمال  
يصبح القمر ، مرتجفا منه ،  
لمبة مضيئة ...

سميراميس ، «مرتدية ملابس الحداد ، وعلى وجهها حجاب، وفى يدها ضوء»،  
تحضر هذه المناداة . إن اللغة التى أتت بها ، والحقيقة بمثل هذه المناداة ، التى  
تزاحم لغة أفضل البطلات المأساوية - كيف لا يتم التفكير ، لمجرد الترابط البسيط مع  
إيقاعات أخرى ، فى لغة كليتيمينسترا ، وأنتيجون ، وميديا أو الليدى ماكبث ، لغة  
فيدرا أو أتالى ؟ - قد كشفت لنا قواعد دخيلة النفس ، العميقة والمعقدة ، التى تتحلى  
بها سميراميس ، هذا بالإضافة إلى القوتين - الطموح والقدر - اللتين تدفعانها .  
الطموح الذى لا يعد بمثابة عاطفة نفسية وإنما جوهر وجودها وكيانها ، ليست

سميراميس مجرد مخلوقة طموحة ، وإنما هي الطموح بعينه الذى تجسد فيها لحما  
ودما ، عن سجنها الاختيارى تقول :

هذا الهدوء يهيننى ،  
هذه العزلة تسعى لقتلى ،  
هذه الظلمة تؤرقنى ،  
هذا الهدوء يرعبنى ،  
هذا السلام لا يروق لى ،  
هذا الرعب يدهشنى ،  
وهذا الصمت ، فى النهاية ، يعصف بى ،  
يدفعنى إلى هوة مشنومة ؛  
أنا ، إذن ، لا أحتمل نفسى ...

الكلمات المحددة لكيانها وشخصيتها ، بالإضافة إلى تلك ، تأتى أيضا هذه :

بما أننى أحيا بلا سلطة حاكمة ، فلا حياة ،  
كينونتى كانت تكمن فى مملكتى ،  
بلا كيان بقيتُ ، مما يعنى أننى لا أحكم .  
كان شرفى ، كامنا فى إمبراطوريتى ،  
وبدونها ، لا شرف لى ...

تعود سميراميس إلى الحكم باسم وشخصية نينياس ، الذى زجت به إلى السجن .  
الحرب التى بدأت بها أحداث الفصل الأول تُنتهى أحداث الفصل الثالث والمأساة ،  
سميراميس تهزم فى النهاية وتموت بسهام الأعداء ، ستموت محاطة بأشباح كل أولئك  
الذين قتلتهم ، أو الذين تسببت فى تعاستهم ويؤسهم ، إن كل ما بقى متواريا ، أصبح  
الآن ، وفى ساعة الاحتضار ، مكشوفاً ، رغم أن سميراميس ، التى أصابها الذعر  
بالجنون ، تنفى وتنكر ذلك بكلماتها :



ماذا تريد ، يا مينون منى  
والوجه مغطى بالدماء ؟  
ماذا تريد ، نينو ،  
بوجهك الشاحب الهزيل ؟  
ماذا تريد ، نينياس ، يامن أتيت  
لتعذبني حزينا وأسيرا ؟

... ..

أنا لم أنزع عينيك  
أنا لم أقدم إليك ذاك السم ،  
أنا ، إذا ما كنت قد انتزعت منك المملكة ،  
أردها إليك .  
اتركونى ، لا تعذبونى :  
ها أنتم قد انتقمتم منى ، فأنا أموت  
يكاد قلبى يتقطع  
ليخرج إرباً من صدرى .

مكذا بلغت الأقدار مبلغها ، لعب القدر آخر ورقة رابحة لديه وانتصر ؛ انتصر لأن  
سميراميس قد تماهت معه ، جعلته ملكا خاصا له معتقدة هزيمته ؛ انتصر لأنه قد  
تحول إلى جوهر حلم سميراميس ، لرغبتها فى أن تكون ما تنبأت الطوالع به ، فى  
الفصل الأول ، حيث مجدها الملك نينو ، صاحبة قائلة :

أيتها العجرفة السامية  
والفكر الطموح  
لروحى ، استرح من كثرة التفكير ،  
فها أنت قد بلغت ،  
ما تطلعت إليه ...

انتصر القدر ، لا على حرية الاختيار ، وإنما على سميراميس ، التي وضعت  
بوعى منها حريتها فى خدمة القدر ، لقد أتى موتها نتيجة لعملها الحر ، إن سميراميس  
لم تكن ترغب «فى هزيمة نفسها» .

ليس هناك من بطل مأساوى لا يتمتع بالحرية ، لا فى المأساة القديمة ولا الحديثة ،  
اللهم إلا إذا أتى ذلك فى أشباه المأسى ، أو الأعمال الدرامية الميلودرامية ، المزيفة  
للضرورة ، فى الفترة الرومانتيكية على طريقة ريباس Rivas أو طريقة فيكتور  
هوجو Victor Hugo .

يتروك لنا المأساوى الكبير كالديرون دى لباركا فى هذين العملين ، اللذين قمت  
بنقدهما نقداً منهجياً ، مثلين لأفضل المأسى التى كتبها ، مفهومه تلك الشهرة التى  
حققتها «الحياة حلم» ، وغير مفهوم وفاضح الجهل بعمله «بنت الهواء» .

#### – عملان توراتيان Dos dramas bíblicos :

من بين الأعمال الدرامية التوراتية التى كتبها كالديرون، هناك اثنان فقط يجذبان  
انتباهنا بكل قوة : أكبر مسوخ العالم El mayor monstruo del mundo وفروة رأس  
أبسالون Los Cabellos de Absalon. على أن أذكر بأننا نتحدث عنهما ، لا لأننا ننوى  
الحديث ، بطريقة منهجية ، عن كل الأجناس الموضوعية فى مسرح كالديرون ، وإنما  
لأنهما عملان دراميان كبيران ، يتمتعان بنوعية وقوة مأساوية كبيرة ، وعدم الحديث  
عنهما يعنى أن ننحى جانبا شطرا هاما من مسرح كاتبنا وإنجازا كبيرا قام به المسرح  
الإسباني فى العصر الذهبى ، وفى النهاية ، إسهاما قيما فى المسرح الأوروبى .

أكبر مسوخ العالم (أو فى عنوان أدق: الغيرة أكبر المسوخ) هى مأساة الحب –  
العاطفة ، بطلاها هما هيرودس وزوجته ماريان .

إن الحب الذى يبيده هيرودس تجاه زوجته ، والذى ترد عليه الزوجة بنفس القدر ،  
عبارة عن عاطفة مطلقة ، لا تترك مكانا لعاطفة أخرى ، والذى فى حده المفرط هذا ،  
يحمل بذرة الدمار ، هيرودس يرغب فى أن يصبح إمبراطورا لروما ، حتى يشعر بأنه  
حقيق بالجمال الذى يملكه ، وحتى لا يفضل رجل آخر ، وما يقوم به من عمل عسكري  
وسياسى ، حيث يغامر بحياته ، لا يأتى كثمرة لطموحه نحو السلطة ، إنه فى حاجة

إلى السلطة فقط حتى «يجعل من ماريانا ملكة العالم» هيرودس يشعر بأنه أقوى من القدر ، أقوى من الآلهة التي يزعمها . هناك نبوءة تعلن عن وجود «مسخ ، أكثر المسوخ قسوة ورهبة وقوة في العالم» سوف يقتل ماريانا ، وأن الخنجر الذي يحمله هيرودس في نطاقه هو الذي سيكون أداة قتل لأكثر شيء أحبه في هذا الوجود . من جديد يُقدم كالديرون على خلق مواجهة بين شخصيته والقدر ، في هذه المأساة يمزج كالديرون الحظ أو البخت ، أداة القدر ، بالعاطفة المطلقة المميزة لهيرودس ، وبحرية كل واحد من هذه الشخصيات ، الذين يتحملون مسئولية قراراتهم الشخصية ، وما يقومون به من أعمال ، يفسحون الطريق أمام إنفاذ القدر . ليست المأساة هنا كامنة في هزيمة القدر للإنسان، وإنما في الإنسان نفسه ، تحديداً لأنه إنسان ، الذي يمهّد الطريق ، بأعماله ، كي يبلغ القدر مبلغه . ما هي هذه الأفعال المؤدية إلى المأساة ؟ :

١ - صورة لماريانا ، تقع مصادفة في يد القيصر أوكتاويانو ، الذي هزم منافسه أنطونيو ، الذي عمل هيرودس تحت قيادته .

٢ - كذبة حسنة النية من قبل أريستو بولو ، شقيق ماريانا ، وحين يرى هيرودس صورة ماريانا في يد أوكتاويانو تشتعل فيه الغيرة المطلقة المشابهة للعاطفة التي يحملها بين ضلوعه ، وما إن وقع أسيراً لأوكتاويانو ، حتى أدرك هيرودس بأنه ميت لا محالة .

٣ - ها هو أوكتاويانو يقع في غرام صورة ماريانا ، دون أن يعرف ما هيبتها ، وظناً منه بوفاتها (هذا ما قاله له أريستو بالو حتى يمنع وقوع الشر) .

٤ - رسالة كتبها هيرودس في سجنه ، حين تملكه مسخ حبه («أكبر مسوخ العالم» يطلق هو نفسه على حبه، الفصل الأول، المشهد الثامن) في هذه الرسالة يأمر ، إذا ما مات هو ، أن تقتل زوجته .

٥ - الفضول غير الرصين لامرأة غيور ، التي ما إن سلبت زوجها الرسالة و المرسل إليه الرسالة والمكلف بإنفاذ ما فيها ، تفاجأ بحضور ماريانا إليها . ينزع العاشق منها الرسالة وتجبره الملكة بأن يسلمها إليها .

٦ - ماريانا تشعر ، حين تعلم بمضمون الرسالة ، أنها قد جرحت في أعماق كيائها ، ثم تقرر معاقبة زوجها ، باعتبارها امرأة ، على قسوته هذه ، والذي أهانها بغيرته ،



وكملكة على العكس ، تنقذ حياة زوجها ، حيث تتدخل من أجله عند أوكتابيانو ، الذى يطلق سراحه ، تقوم ماريانا بمعاقبة زوجها بعد أن اتخذت قرارا بالعزلة داخل حجرتها بالقصر ، مانعة إياه من الدخول عليها .

٧ - كذبة أحد الخدم ، نفس الخادم الذى اختاره هيرودس لمهمة الرسالة المشنومة ، والذى ، بعد أن هرب من الولاية ، لجأ إلى خيمة أوكتابيانو الذى حكى له كذبه حتى يدافع عن حياته .

٨ - زيارة أوكتابيانو لحجرة ماريانا ، معتقدا ، بسبب هذه الكذبة ، أن حياتها فى خطر .

٩ - وصول هيرودس ، الذى حضر بعد سماع الجلبة ، ينازل أوكتابيانو ، تطفئ ماريانا النور ، هيرودس ، بخنجره الذى يحمله معه ، معتقدا أنه يطعن القيصر ، يقتل زوجته . كل هذه السلسلة الطويلة من الأحداث المسببة ، والتي لا يأتى واحد منها مدرجا فى الآلية المسرحية ، أو تحكيمياً ، تؤدي ، برياطها الحتمى ، إلى بلوغ الأقدار مبلغها . ما هناك من جبر يمارس على الشخصيات ، جميعهم يمارس أفعاله بحرية تامة ، والتي تترتب عليها آثار لا يمكنهم توقعها قبل حدوثها ، أى من هذه الأسباب هو السبب الحاسم بالنسبة للمأساة ؟ أوكتابيانو يتهم هيرودس بأنه قد قتل ماريانا ، هيرودس يرد :

تيتاركا : أنا لم أقتلها .

الجميع : إذن من ؟

تيتاركا : إنه قدرها ،

فحين ماتت بدافع من غيرتى ،

ذلك الجلاد الدموى ،

يعنى أنها ماتت على يد

أكبر مسوخ العالم .

أريستو بولو: إن أكبر مسوخ ، هو الغيرة

دائما .

الغيرة ؟ ليست وحدها ، بل الحب الذى نبتت هى منه ، الحب الذى يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ، بل ومن كل حد ، إذ يبدو مفرطاً ، وناظراً إلى نفسه على أنه عاطفة مطلقة ، وعليه فيكسر النظام العالمى ، من الواضح أن شخصيات هذه المسرحية يتحركون فى العراء ، مع أنفسهم ووضوحهم الغريب .

هيروودس ، الذى تحركت غيرته كجلاد فى خدمة القدر، ينتقم من نفسه بالانتحار . إن مأساة هيروودس وماريانا تعد ، على وجه الاحتمال ، أكثر المأسى التى كتبها كالديرون انغلاقاً، والشخصيات التى حوصرت فى الشرك الذى صنعوه بأيديهم ، يهونون إليه ، بالنسبة لهيروودس وماريانا لا سبيل من خروج ممكن ، نفس العاطفة التى جمعت بينهما ، تدمرهما .

يعتمد مضمون فروة رأس أبسالون Los cabellos de Absalon على الفصلين الثالث عشر والتاسع عشر من الكتاب الثانى لصموئيل ، ومع ذلك ، فمن المهم أيضاً ذلك الجزء من الفصل الثانى عشر ، والذى يقوم فيه الرب ، على لسان ماتهان ، بإخبار دافيد ، كعقاب على حادثى القتل والزنا اللذين تم ارتكابهما ، ما يلى : " إننى أنا الرب سألقى عليك بالمصائب من بين عائلتك نفسها ، سأنزعه عنك زوجاتك أمام عينيك وسأقدمها لأخيك ، الذى سينام معهن تحت ضوء هذه الشمس ، لقد فعلته أنت فى السر، ولكننى سأفعله على مرأى من بنى إسرائيل جميعاً وفى ضوء الشمس». هذه الكلمات الصادرة عن الرب هى التى تؤصل وتشرح المأساة ، ليس ، إذن ، آمون مغتصب أخته غير الشقيقة تamar ، ولا أبسالون ، الذى اغتال آمون وتمرد على دافيد ، وإنما دافيد ، بطل هذه المأساة ، التى تشبه المأساة اليونانية من بين مأسى مسرحنا . بنفس الطريقة التى شهدتها مأساة إسكيلو اليونانية ، والتى يحفظ منها فقط : السبعة ضد تيباس Los Siete Contra Tebas «الخطيئة موجودة فى البداية الرهيبة للحدث الجارى فى البيت الملكى بنيباس» (ألبين ليسكى ، المأساة اليونانية ، مدريد ، لابوار ، ص ٨٦) ، أما الخطيئة فى فروة رأس أبسالون ، تكمن فى القتل والزنا الواقعين فى البيت الملكى بإسرائيل. «اللعة التى تلاحق بيت لابو Lavo عبر الأجيال» (انظر العمل الأخير) تلاحق بيت دافيد من جبل واحد .

تتمتع شخصية دافيد فى هذه المأساة بعظمة فائقة ، وما يتميز به من طباع يكمن فى أمرين : أبوته العميقة وقبوله المتواضع لعدالة الله ، وحبه للأبناء يأتى مرفوعاً إلى

مرفوعا إلى أعلى وأسمى الدرجات ، ولكن دون أن يتخلى عن ذاتيته كحب إنسانى فى الأساس .

تبدأ أحداث المأساة مع عودة دافيد ، منتصرا من الحرب ، إلى قصره فى أورشليم ، حيث يحتضن بكل الحب أبناءه ، منذ هذا المشهد الأول تبدأ التلميحات إلى سبب لعنة الرب . أمون ، الابن الأكبر لدافيد ، وريث العرش ، يبغى بحزن عميق ، والذي يرجع سببه ، الذى يكشف النقاب عنه رويدا رويدا فى صورة درامية رائعة ومحكمة ، إلى شىء فى أعماق نفسية الشخصية ، يكمن فى حبه لتامار ، منذ أن رفض أمون الإفصاح عن العاطفة التى تملأ عليه جنابات نفسه ، ويخفيها ، لا عن الآخرين فقط ، ولكن عن وعيه وضميره ، وحتى انفجرت هذه العاطفة بصورة وحشية فى مشهد الاغتصاب ، نجد أن الكاتب يتابع ، خطوة خطوة ، عملية تطور العاطفة وآثارها على أمون وتامار ، ولكن سبب اللعنة لم يظهر فقط فى عاطفة أمون صوب تامار ، وإنما فى تطلع أبسالون ، الابن الثانى لدافيد ، الذى يريد الوصول إلى الحكم ويرى فى أخوته العقبة التى تقف فى طريقه ، يتم التعبير عن اللعنة بكل وضوح ، على لسان توكا Teuca ، المرأة التى تلبسها روح «تقدم جوانب خير أو شر» . عن طريقها ، حين تتنبأ ، فاقدة صوابها بسبب الروح التى تلبسها ، بمصير كل واحد من الشخصيات الذين يستمعون إليها مندهشين ، يكشف لنا كالديرون ، فى مشهد عظيم من التراكب المؤقت للحاضر والمستقبل ، بالمرّة ، فى موقف كل واحد من الشخصيات إزاء النبوءة الخاصة به ، عن شخصيته الرئيسية . ينتهى الفصل باغتصاب تامارا على يد أمون . كان بالبويننا برات على حق حين قوم هذا الفصل على أنه من أفضل ، باعترابه فصلا فى ذاته ، ما قدّم فى المسرح العالمى ، ولكنه ، فى رأى ، لم يكن محققا حين جعل مأساة كالديرون تتركز حول جريمة زنا المحارم بين أمون وتامار ، إن زنا المحارم ليس سوى أول الأحداث الذى يتحقق فيه اللعنة التى حلت ببیت دافيد .

ليس الفصل الثانى مما كتبه كالديرون ، وإنما تيرسو دى مولينا ، لقد قام كالديرون ، برتوش بسيطة ، بتحويل الفصل الثالث من : انتقام تامار La venganza de Tamar ، لتيرسو ، إلى الفصل الثانى لمأساته . لماذا ؟ أنا لا أجد تفسيراً يقنعنى ، كما لا تقنعنى التفسيرات ، أو بالأحرى النظريات ، التى قدمها نقاد آخرون ، إن الأمر هنا يتعلق بنسبة كالديرون لفصل لم يكتبه إلى نفسه ، دون أن نعطى لهذا الانتحال الأهمية والخطورة

التي له اليوم ، مع وجود المعنى المختلف للملكية الفكرية في أيامنا ، والتي لم يكن معمولاً بها في القرن السابع عشر، لا في إسبانيا ولا في بقية الدول الأوروبية ، هذا الفصل الثاني يأتي من الناحية الدرامية أقل من الفصلين الآخرين ، على الرغم من كونه فصلاً جيداً، فيه نحضر الرفض الوحشي ، بعد أن تم ارتكاب جريمة الاغتصاب ، لتامار من قبل أمون ، الرفض الذي لا يأتي هنا تعسفياً أو عفويًا ، وإنما هو قائم على أساس من الكراهية الكامنة في أمون تجاه الحدث الذي ارتكبه لتوه ، والذي تعد تamar الشاهد الحي عليه ، وإلى جانب دافع الرفض تظهر ، داعمة الحدث، صيحات تamar تطلب العدالة من دافيد ، يصفح دافيد عن أمون ، ليس فقط لأن الملك يتأثر أكثر بحبه لابنه الأكبر من الإحساس والمعنى الذي تنطوي عليه العدالة، وإنما لأنه في هذا الحدث المؤلم يحيى من جديد ما ارتكبه هو من زنا وقتل :

قتل وزنا ،

جريمتان ، غفرهما لي

القاضي العادل ،

لأنني قد تبت من قلبي .

لقد تغلبت فيه الرحمة

على العدالة ، فأنا ظله ...

أما تيرسو فقط جعل عمله يتمركز حول جريمة زنا المحارم ، ولكن كالديرون لم يفعل ذلك ، إن العفو الصادر من قبل الرب في حق دافيد لا يعفي بيت دافيد من بلوغ اللعنة مبلغها ؛ ولهذا فهناك أهمية كبرى في هذا الفصل المنتحل ، رغم صلة دلالاته داخليا بالفصلين الأول والثالث ، للعداء بين اثنين من أبناء دافيد ، أدونيس وأبسالون ، أما طمع أبسالون في الحكم ، الذي يصل إلى أوجه في المشهد الذي يقوم فيه ، حين يصبح وحيدا في حجرة دافيد ، يلبس التاج الملكي ويعبر عن نيته في قتل أمون ، ليس فقط من أجل الانتقام للإهانة الحاصلة من طرف هذا الأخير في حق تamar ، أخته الشقيقة – غير الشقيقة كما كان يعتقد – وإنما لكي يزحزحه عن العرش ، ونيته في التمرد على والده وقتله ، وفي النهاية ، حين يصبح موصولا باللعنة ، يقع ، في هذا الفصل ، اغتيال أمون ، والذي أعد له أبسالون بعناية فائقة .



يخصص الكاتب الفصل الثالث للتمرد المفتوح من قبل أبسالون على والده ، الذى عفى عنه قتله لأمون ، فى هذا الفصل بالذات نجد دافيد قد وصل إلى ذروة عظمتة الإنسانية ؛ خضوعه لربه ، وقبوله لآلامه، وحبه البطولى لابنه المتمرّد، والعفو الذى منحه لأولئك الذين أهانوه أو عصوه ، كلها أمور تجعل من هذه الشخصية واحدة من أكبر الشخصيات فى المأساة الغريية . هاجرا أورشليم حماية لحياته من الابن الذى يبحث عنه ليقتله ، ومهاننا وذليلا من قبل ابنه ، الذى أمر بتسليم زوجات أبيه إلى الجنود ، محاصرا فى الجبل من قبل جنود أبسالون، وقد رجم بالحجارة على يد سيمى Semei، من بيت ساؤل المعادى له ، يعفو دافيد عن كل ذلك ، يأتى عفوه عن الذين أهانوه متأصلا فى وعيه بخطيئته، وفى القبول التام للعقوبة الإلهية، هكذا، نجده يقول لسيمى، الذى يقذفه بالحجارة :

اقذف ، كى أدفع العقوبة الواجبة،  
فمن العدل أن يرمىنى بالحجارة أحد أتباعى .

وإلى كوساى Cusay، تابعه المخلص ، الذى يريد معاقبة سيمى على فعلته ، يقول :

لا تحاول معاقبته ،

وبما أنى عفوت عنه ، فلا تهنه .

أه ياسيمى ! ، لا تغرب عن وجهى

فأعدك أنتى لن أنتقم لنفسى

منك فى حياتى ، وما بك من غضب.

أنت وزير الرب ، أرسله

لمعاقبتى ، وبما أن ذلك عين العدل منك ،

فلن أشكو منك طيلة حياتى .

هذه الكلمات الصادرة عن دافيد تشرح سلوكه وجنور حبه لابنه المتمرّد وحبه للذين أهانوه ، عبر هذه الكلمات ، تقفز الأفعال البشرية ، فى طهارة ، إلى مستوى الماورائية وتجعل الصراع المأساوى متمركزا فى ذلك المفترق العالى الذى تحدث فيه المواجهة بين الإنسان والرب .

إن دافيد لا يريد قتل أبسالون ، وحين يموت هذا الأخير ، مثلما أخبر بذلك الروح  
الذى تحدث فى العرافة توكا Teuca ، يعلو صوت دافيد ، بعد أن وصل إلى قمة ألامه ،  
صائحا :

آه ، يابنى ، أبسالون ،

أما كنت أنا من مات

قبلك !

يأتى النغم الأخير للمأساة كامنا فى الكلمات التى ينهى بها دافيد ، الذى تحققت  
فيه العقوبة المعلنة من قبل الرب ، العمل :

والآن ، لا للطلقات المدفعية المفرحة ،

ونعم للجفاء ، للأصول الحزينة

فى الإعلان عن هذا النصر،

وها أنا أعود إلى اورشليم

مهزوما ، غير منتصر .

دافيد ، البطل التراجيدى ، هزم على يد القدر ، ولكن هذه الهزيمة هى النصر  
الذى حققه ، فى المعنى الماورائى ، لأنه قبل المشيئة الإلهية . كالديرون ، متبعا نص  
وروح التوراة ، تمكن من إبداع مأساة عظيمة تجمعت فيها القوى الكبرى للمأساة  
الخالدة . مثلما هو الحال فى مأساة شكسبير ، والمأساة اليونانية ، ومأساة راسين ،  
يصبح من المستحيل الفصل بين الحدث والشعر والماورائية .

هذا العمل وحده ، والذى يمكن أن تضاف إليه أعمال أخرى ، يبطل ما أكده  
رامون سنذر، التأكيد الذى شاع بين بعض نقاد المسرح الإسباني فى العصر الذهبى :  
«فى التراث المسرحى الإشباني لا توجد مأساة واحدة يمكن اعتبارها مأساة  
حقيقية»<sup>(٤٤)</sup> .

## – دراما الميثولوجيا Los dramas mitológicos :

كتب كالديرون ما يقرب من عشرين عملا دراميا أسطوريا ، الجزء الأكبر منها بعد عام ١٦٥٠ ، يسود فيها ، من ناحية الجمهور التي كانت موجهة إليه – الملك والطبقة الأرستقراطية – ومن ناحية المناسبة التي تم عرضها فيها – فى الغالب الأعم ، أعياد ملكية – وبالنسبة للموارد الاقتصادية والتقنية اللازمة للعرض المسرحى ، الأبهة والثراء الزخرفى والتشكيل ، وتتساوى فى الأهمية ، إن لم تكن تفوقه ، مع الحدث ، والموسيقى ، وفن الإخراج المسرحى .

كالديرون ، دون أية عوائق مادية فرضتها المسارح الشعبية وأخذا فى اعتباره الذوق السائد فى البلاط ، المحب للثراء ، لا فى الملابس والديكور فقط ، ولكن فى الكلمة الدرامية نفسها التي كانوا يفضلونها مفعمة بالمفاهيم الرقيقة ، بالقوى التأثيرية وكذلك بالغنائية ، يقوم ببناء هذه الأعمال فى شكل حفلة مقدمة للحواس الخمس ، يأتى الحدث خاضعا على الدوام للدسياسة، المليئة بالأحداث المفاجئة ، وألعاب الصالون ، التي يقوم فيها الأشخاص بالاختفاء من بعضهم البعض متلاحقين فى المتاهة المزهرة للساحة المسرحية فى الهواء الطلق . كالديرون ، ساحر التقنية المسرحية ، لا يغش قط ذلك المتفرج المتطلع إلى الحوادث والخطوب ، والحوارات والمداخلات الغنية ، والأحاسيس الرقيقة ، والطبيعة الجميلة . وكتابة مسرح فى مثل هذه الظروف يعنى قطع عمق ما هو درامى لكى تُعطى الأولوية لما هو سطحى فى العرض المسرحى ، الذى ، مع ذلك ، لا يمكن أن ننكر عليه قيمته الجمالية ، كما لا يمكن نفيه وإنكاره أيضا على «الحفل» .

لأجل مثل هذه الحفلات وجد الكاتب منجما زاخرا للموضوعات فى الأساطير الكلاسيكية التي يتنافس فيها الأبطال «والآلهة» فى أمور الحب والغيرة ، وسط طبيعة رائعة ، يُلبس كالديرون هذه الأساطير على أحدث موضات القرن السابع عشر وينطلق بخيال هائل ، وإمساك بزمام الحبكة المسرحية وحماس غنائى نحو نسج ونقض الأحداث المزهرة لدسياسة معقدة ، ولكن هذا التحديث للأساطير لا يعنى ، فى قليل أو كثير ، تعميقا دراميا لها ، أما التحديث فينال من الإطار الخارجى ، القشرة البسيطة ، لا الجوهر ولا المعنى الرئيسى الهام الماورائى . فى بعض المرات ، مثلما فى تمثال بروميثيوس La estatua de Prometeo وابن الشمس El hijo del Sol أو حتى الحب لا ينجو من الحب Ni amor se libra de amor حيث «تتم المسرحة الشعرية» للأساطير المأساوية مثل مأساة بروميثيوس، وابن الشمس، فايثون أو بيسيكيس Psiquis ، يلمس الكاتب ، وأحيانا،

مثلاً يجرى فى أول الأعمال المذكورة بوجه تفسيراً أعمق للأسطورة ، ولكن دون أن يصل قط إلى أعماقها الوجودية ، إلى رمزيّتها المعقدة ودون أن يضع الأسطورة فى المستوى الدرامى الذى يليق بها . لا يبدو كالديرون ، ولا حتى فى هذه المناسبات ، فى صورة الكاتب الذى وصل إلى التناول الجاد لمثل هذه الأساطير<sup>(٤٥)</sup>. إن تفسير كالديرون لأسطورة بروميثيوس ، حتى على الرغم من كثافته الفكرية من ناحية البناء الدرامى ، الأمر الذى لا بد من أخذه فى الاعتبار ، لا العمق الأكثر أو الأقل ووفرة «الأحكام» ، كل هذا ، لا يعد كافياً ، ولا يمكن له أن يأتى على صورة مغايرة ، أخذاً فى الاعتبار الجمهور والمكان اللذين وجهت إليهما هذه الأعمال .

لا الغنائية المكثفة ، ولا الفن الإخراجى المسرحى الرائع ، ولا الميكنة المسرحية العلمية تكفى بالنسبة لما نطلب من المسرح: الحقيقة، والشعر والقوة الدرامية ، ولكنها ، على العكس ، ترضى ، وبزيادة ، تذوقنا للعرض المسرحى الذى يحتوى على قيمة جمالية عالية .

وينفس الطريقة ، فإن التلميحات للطرائق ، والأفكار ، والأحاسيس والقيم ، الأخلاقية والجمالية أو الاجتماعية على حد سواء ، للمجتمع المعاصر للكاتب ، والتي تعج بها هذه الأعمال ، تهمنا ، بل وكثيراً ، من الناحية التاريخية ، ولكنها ما تهمنا قط بما لها من وظيفة درامية نوعية .

هناك عمل آخر يحمل عنوان : ثيفالو وبوكريس Cifalo y Pocris ، والذى نراه فى غاية الأهمية، عمل يأتى فى صورة الفارس الميثولوجى ، الأشبه بالفروا ستراخان ، باللامعقول ، المليئة بالتورية ، والنوادر الصوتية ، والمواقف الهزلية ، والتي تأتى فى بعض الأحيان لا معقولة ، بتلك اللامعقولية على مستوى اللغة والموقف ، على طريقة يونسكو فى المغنية الصلعاء La Contatriz calva أو فى بعض المشاهد الفظة ، شبه الإيمائية ، عند بيكيت فى : فى انتظار جودوت Esperando a Godot أرى أنه من الجدير بنا ، وحتى لا تؤخذ تأكيداتى هذه على أنها تحكيمية أو مفرطة ، أن نذكر أجزاء بسيطة وموجزة من الحوار :

تاباكو : تعالى ، يا باستيل .

باستيل : أتعرف اسمى ؟

تاباكو : منذ أمس .



باستيل : أنا لا أتذكر  
بأننا كنا بالأمس ...

... ..

خيجانتي (العملاق) : أين كنتما ؟  
ثيفيرو : هناك .  
خيجانتي : إذن ، كيف يتأخرون هنا ؟  
ثيفيرو : خيجانتي ، أنت تكثر من السؤال .  
خيجانتي : هذا يمثل قوة أكثر منه مهارة .  
لا جزاء لكم ، أنتم الأربعة  
سوى القتل .

ثيفيرو : ولماذا ؟  
خيجانتي : لا سبب لهذا ،  
فأنا أريد قتلكم ...  
لكني لا أجد في ذلك رغبة الآن .

... ..

أقدمت العدالة على أسر بعض الشخصيات دون سبب يذكر ، وهذا أحدهم  
يحاول الهرب :

العسكري الأول : أحدهم يهرب من الشباك .  
الجميع : المقاومة .  
الكابتن : سأذهب أنا  
وراءه .

ثيفيرو : المد أيها القديس مارتين !  
الكابتن : لن يمدك أو ينفعك .  
ثيفيرو : نعم . سيزودني بمدده .  
الكابتن : لماذا ؟ قل .

ثيفيرو : الله مطلع على الشراك الخادعة .  
(ينزلق عبر أحد الأبواب الأرضية)

... ..

فلورا : سيغنون ؟

فيليس : نعم .

وأنت ....

فلورا : ماذا ؟

فيليس : لتقلينى هنا ،

لعل الشمس تفيد فى شىء .

بالإمكان ذكر أجزاء أخرى حوارية على نفس نمط الحوارات السابقة ، والتي من بينها نجد واحدا يقدم لنا ، فى نغمة الفارس ، حيث تلتقى الفظاظلة بالإيماءة ، مشهدا مأساويا : تقديم السم على يد والد لابنته . فى هذا العمل ، معتمداً على أسطورة كلاسيكية كحجة مضمونية ، نجد كالدبيرون لعدم التركيز البؤرى للفارس ليس فقط التقنيات المسرحية التي استخدمها هو والمستخدم من قبل المسرح المعاصر ، وإنما موضوعات أساسية من الدراما القومية ، بالإضافة إلى المواقف والشخصيات ، وكل ذلك بدلالة أنية راديكالية - لزماننا - للحوار والموقف الدرامى .

## عوالم الكوميديا وآلياتها المسرحية

Los mundos cómicos y su mecánica teatral

حتى يتسنى لنا إكمال هذا الطرح ، المختصر جبرا نظرا للمساحة والطابع الخاصين بهذا الكتاب ، نخصص بعض السطور لكالدبيرون الكاتب الكوميدى ، الذى أفرز قلمه أعمالا كوميدية وفيرة كأعماله الدرامية .

فى أعماله الكوميديية ، يتناول كالدبيرون فى أعلى درجات الإبراز الشكلى والتعقيد المسرحى الموضوعات الخاصة - الأصلية والمطروقة - بالبيئة المدنية ، والبلاطية الملكية ، والريفية ، ويقصد أخلاقى مثالى أو عاداتى رقيق ، الموضوعات

الخاصة بكوميديا «المعطف والسيف» أو كوميديا «الذكاء» ، والتي كثر عليها طلب مديري الشركات المسرحية ؛ وذلك لسد حالة الجوع الباحث عن التسلية لدى الجمهور وحبه لأعمال الدسييسة التي تشهد أحداثا لا تحصى ، وتحدث مواقف بها كثير من الخطأ ، ونستخدم مفاهيم متشابهة عن الحب والشرف والمجتمع ، نستخدم الكلمة كأداة غنائية ودرامية على حد سواء ، تنسج وتنقض الدسييسة بمهارة فائقة ، ويتم الوصول إلى نفس النهاية السعيدة ، أو ما يشبهها ، النهاية المفرحة والمنصفة .

كما كتب بالبوينابرات، «إنه الجنس الأدبي الأكثر اصطلاحية عند كالديرون» . وما هو هام وأساسى ، كما أشار إلى ذلك لوبي دى بيجا ، هو الحفاظ على نفسية المتفرج فى حالة دهشة دائمة . إن كالديرون يحيل كل واحد من أعماله الكوميدية إلى نوع من طاولة الشطرنج، حيث يقوم كل واحد من الشخصيات ، وهو يلعب دور قطعة من القطع، بالتحرك وفقا لقواعد اللعبة. ذلك التوافق والجمع ، المحسوب رياضيا ، للعبة القطع المختلفة ، يرسم الدسييسة ، التي هى أساس الكوميديا ، «تبدو الشخصيات - حسب رأى ميشلين ساوفاج - كما لو كانت ممتصة من جديد داخل اللعبة ، الممثلون فى عمل لا غاية له إلا ذاته»<sup>(٤٦)</sup> .

إن الصلاحية المسرحية لهذه الأعمال الكوميدية لا تكمن ، بالنسبة لمتفرج اليوم أو الغد ، فى مغزى الصراعات ، أو حتى فى النفسية التي تتحلى بها الشخصيات ، ولا فى الأهمية الموضوعية ، ولا فى أى عنصر آخر من العناصر المضمونية ، وإنما فى شكلها المسرحى الخالص، والذي يعد فيها بمثابة اللعبة المسرحية الخالصة من الناحية الكيميائية ، أى ، المسرح الخالص . فى لعبة التقابل أو التمازج لمستويات الشخصيات لا تهمنا هذه الدوافع فى ذاتها ، وإنما «اللعبة بها» . بالنسبة للعالم النفسانى ، والمؤرخ ما يهمله هو ، بلا شك ، وكثيراً ، تداخل العالم السياسى ، الاجتماعى ، الثقافى ، الأيديولوجى ، المعاصر للكاتب ، فى عالم الكوميديا ، ولكن بالنسبة للمتفرج الذى يحضر ، على سبيل المثال ، فى مسرح الإسبانيول بمديرد ، عام ١٩٦٥ أو ١٩٧٥ ، عرض مسرحية المرأة الجنية *La dama duende* ، أو صاحب بالين كذاب *Casa con dos puertas, mala es de guardar* ، لكالديرون، ليست الأفكار، ولا المشاعر والأحاسيس التي يشعر بها البطل والبطلة والأب والمهرج ، والنبيل والخسيس ، هى التي تجعله متسماً فى مقعده ، والاهتمام قائم مدهش والضحك والابتسام منفجر ، والتصفيق موجود ، وإنما كمال اللعبة المسرحية الخالصة ، لا الدوافع الحادة لحب البطل والبطلة ،

ولا حدة الغيرة ، ولا الطغيان الصارم للآباء ، ولا قابلية التأثير عند الرجال ، ولا عبقرية الشباب التى يبدونها من أجل كسر الحواجز التى تقف فى طريق نجاح عواطفهم بما لها من قوانين مقلوبة ، ولا ما يشكل دىاليكتية الكوميديا - بإمكانها أن تهمنا حقيقة أو تجعلنا نشاركها مشاركة عاطفية ، أو ، فى صورة أقل بكثير ، ذهنية فكرية ، فقط ما نراه فى الكوميديا من حقيقة درامية ، ومادة مسرحية وتمثيلية ، وكمال ساطع يحرك نفسيتنا وحماسنا وينقلنا للمشاركة ، حين نحضر عملا كوميديا نتحول إلى مشاهد مسرحى خالص من الناحية الكيميائية ، بعيدا عن أى التزام أيديولوجى أو قريبا منه ، إن الأمر الذى يتحرك داخلنا والبالغ مبلغه وكماله هى قدرتنا على أن نكون مشاهدين لا أكثر ، إن الكوميديا تقوم «بعملية تحديث» لاستعدادنا لكى نكون «المتفرج» فى هذا العالم ، نسخة نجت من نفس لعبة المسرح الكبير لحيواتنا ، حيث أصبح كل شىء متبلورا ، مرة وإلى الأبد ، فى أخلص - من الناحية الكونية - للعبات : تلك التى تنقذنا من الشعور بأننا نعيش شخصا فى لعبة .

إن كالديرون يتميز بين معاصريه بالإمساك بزمام الآلية المسرحية الكاملة التى يبنى بها عوالمه الكوميدية ، حيث لا يفلت من بين يديه شىء حين يريد نسج الدسيسة ، ولا أية عقدة تستعصى على الحل .

## ٥ - مجموعة كالديرون دى لباركا :

Ciclo de Calderón de la Barca

### ١ - ريوخاخص ثوريا Rojs Zorilla :

إذا ما عقدنا مقارنة بين ريوخاخص ثوريا وبقية كتاب العصر الذهبى فى مجال الدراما ، لوجدنا أن كاتبنا ، الذى داهمه الموت فجأة فى الحادية والأربعين من عمره ، قد مات فى ريعان شبابه ، وما كاد يصل إلى مرحلة نضجه الأولى ، ومع ذلك ، فقد ترك إنتاجا يعبر عن بلاغته وعبقريته ، ومن خلال إنتاجه هذا يحدونا ظن بأنه ، إذا ما كان قد وصل إلى تمام نضجه الإبداعى ، فلربما تمكن من كتابة بعض الأعمال الكبيرة التى انمحت من صفحاتها العيوب التى نجدها فى أحد أعماله التى نعدّها اليوم أفضل ما كتبه فى مجال الدراما .



يجمع النقد على التمييز بين عالين مختلفين في إنتاج الكاتب الطليطلى : عالم مأساوى وآخر كوميدي ، وفي نفس الوقت ، يلتقى النقد في تأكيدهم على القوة الدرامية لهذين العالمين. في الأعمال الدرامية المأساوية تبرز القوة المأساوية لروخاص ، وفهمه للوسائل البنائية للمأساة، وفهمه واستيعابه العالي للظاهرة المأساوية ، وهكذا وصل بالبوينابرات في حديثه عنه إلى أن يقول : «إن روخاص ثورياً يعد واحداً من كتاب المسرح القومى الذى بدى أكثر استيعاباً لكرامة الأسلوب الشعرى السامى لدى الإغريق»، ومن جانب آخر ، هو واحد من الكتاب القلائل لأدبنا الذهبى الذى أخرج كتاباً مخصصاً ، بتمامه ، لدراسة أعماله المأساوية<sup>(٤٧)</sup>، وباعتباره كاتباً لعوالم كوميديّة أصبح أهلاً أيضاً للمديح المتفق عليه من جانب النقاد ؛ وذلك نظراً لما أخرج من فكاكة قوية ، وما أبدعه من شخوص ، وتمكنه من التقنية وأصالته . أصالة ، هذا هو الوصف الذى أطلق على روخاص ثورياً باعتباره كاتباً مأساوياً وكوميدياً على حد سواء، الأصالة التى تكمن ، فى البداية ، فى موقفه إزاء بعض الموضوعات الأساسية فى الدراما القومية وفى عرض المشكلة الدرامية وحل الصراعات الناجمة عن هذه الموضوعات . إن روخاص ، وفقاً لما كتبه بالبوينابرات ، " يصل إلى حل جديد لصراعات الشرف . أمام السلطة المطلقة والمستبدة للزوج ، يظهر اتجاه ، يمكن أن نطلق عليه الاتجاه النسائى ، حيث تظهر المرأة فى وسط المشهد ، متحولة إلى منتقم للأذى الذى يلحق بشرفها " ، ها هو أميريكو كاسترو قد أوضح موقف الكاتب إزاء المرأة ، التى تظهر متمتعة بحرية أكبر ، ويتم التعامل معها بحرية أعلى ، الموقف الذى يصدر ، فى عمقه الأيديولوجى ، عن أفكار إراسمو Erasmo ، فى هذا المعنى الجديد لما هو موضوعى ، وفى هذه الحساسية الجديدة لبعض صراعات المسرح القومى ، يعرب روخاص عن نزوعه نحو الأصالة ، التى تبعده عن الحلول المطروقة ، ورغبته فى التجديد ، وهذا ، بالطبع ، مما يعطى أهمية كبرى لشخصية هذا الكاتب الشاب .

والآن حسنا ، فإن الأمر المهم ، حين نصدر إلى تقويم موضوعى لإنتاج كاتب ما ، لا يكمن فقط فى أصالة ما يتناوله من موضوعات ، ولا فى جدية حلولة ، ولا فيما هو جديد من أفكاره ، ولكن فى عملية الإخراج الدرامى ، وفى المستوى الدرامى الذى بلغه المؤلف ، إخراج ومستوى يتم البحث عنهما ، كما يقول بيروجرويو ، فى أعماله الدرامية ، وحين نفعل الأمر على هذا النحو سنتنبه بأن روخاص ثورياً قد أبدع أعمالاً كوميديّة رائعة ، لا أعمالاً مأساوية تتمتع بنفس الروعة . إذا ما جاء بعض أعماله الكوميديّة ،

مثل بين البلهاء يحلو اللعب Entre bobos anda el juego، حيث لا إهانات ، فلا مجال للغيرة Donde no hay agravios no hay celos أو حقيقة النساء Lo que son las mujeres وخاصة العمل ، في صورة أعمال حقيقية داخل إطار المسرح الكوميدي ، فعلى العكس من ذلك ، لا نجد واحدة من مأسية ، والتي نعد منها هنا أفضلها مثل : لا مثيل للملك Del rey abajo ninguno ، قابيل كاتالونيا El cain de Cataluna أو أصلال كليوباترا : Los aspides de Cleopatra، يمكن اعتبارها بجد عملا مأساويا كبيرا داخل إطار المسرح التراجيدي ، لا الإسباني ، ولا حتى العالمي ، نحن نعلم بأن مثل هذا التأكيد يمكن أن يؤدي إلى فضيحة بين النقاد ، وخاصة فيما يتعلق بالعملين الأولين ، ولا يصدر عنا ذلك من أجل إظهار مثل هذه الفضيحة ، وإنما لكي نقول ما نراه حقا .

#### - روخاص ، كاتب مأساوى Rojas Trágico :

يعمل بالبوينابرات على تصنيف الأعمال التراجيدية لروخاص ، مسلطا اهتمامه على الدوافع الأساسية ، في ثلاث مجموعات :

١ - مجموعات الأحداث الكلاسيكية (مثال لها : أصلال كليوباترا) .

٢ - مجموعة الشرف الأسرى (مثال لها : لا مثيل للملك) .

٣ - مجموعة صراعات الواجب - الأبوة (مثال لها : قابيل كاتالونيا) .

لنوجه اهتمامنا إلى أفضل عملية مأساويين : لا مثيل للملك ، وقابيل كاتالونيا .

بالنسبة للعمل الأول (الذي وضعت له عناوين مختلفة مثل : جارتيا صاحب الكاستانيار García del Castanar، الفلاح الشريف El Labrador más honrado أو كونت أورجاث El Conde de órgaz) يبنى على أساس من الصراع بين الشرف والولاء الواجب للملك ، باعتباره يملك العظمة الملكية، وهذه ترجع إلى أصول إلهية . يلعب دور البطولة فيه جارتيا صاحب الكاستانيار ، الفلاح الثرى الذى يخفى أصوله النبيلة ، والبطل المضاد ليس هو الملك، وإنما من أصحاب النفوذ من رجال البلاط، دون ميندو ، والذي يتعامل معه جارتيا ديل كاستانيار على أنه الملك . من خلال وجهة النظر الداخلية للصراع المأساوى الذى يعيشه البطل ، نجد البطل المضاد الحقيقى هو الملك ، ولكن الأمر على عكس ذلك من خلال وجهة نظر المتفرج ، الذى يعرف جيدا بأن البطل

ليس هو الملك ، وهكذا يكتسب الصراع داخل الشخصية الرئيسية ، بالنسبة للمتفرج ، قيمة مثالية ، ولكنه ، بالمرّة ، لا يملك بالنسبة له كل مغزى اجتماعي - سياسى جاء فى عمل لوبى دى بيجا المعنون : نجمة أشبيلية La Estrella de Sevilla ، حتى لا نذكر أكثر من مثال ، إذن ، فهناك فصل بين وجهة النظر التى يتبناها البطل والأخرى التى يتبناها المتفرج ، وذلك من جانب معين : إن الجمهور يعلم بأن الشخص الذى ارتكب الإهانة ، والذى يستخدم ، أو ينوى استغلال ، النفوذ ، ليس هو الملك، إن هذا الأخير ، بالنسبة للمتفرج ، لا يدخل فى دائرة الاتهام ، فى أية لحظة ، مثلما كان وضعه فى عمل لوبى دى بيجا . فى هذا الإطار استطاع لوبى أن يذهب إلى ما هو أبعد مما ذهب إليه روخاص، وعمله يأتى مشتملا على موقف التزامى يفوق ما نراه فى عمل روخاص ، فى عمل لوبى تمكن الجمهور من رؤية الملك وهو يمارس الظلم أمامه ، أما هنا ، فلا . إن ما يصلح بالنسبة للجمهور لا يصبح ، مع ذلك ، صالحا بالنسبة للبطل ، على مستوى البطولة نجد أصالة وقوة الصراع صالحة بنفس الدرجة فى جارثيا ديل كاستانيار أكثر من سانشو أوتيث دى لاس روئيلاس .

يقدم الفصل الأول موقفا مماثلا جدا لذلك الذى نراه فى القروى فى بيته El Viallano en su rincón للوبى دى بيجا ، وملامح فى تحديد هوية البيئة والشخصية القريبين من بيئة وشخصية بيريبانيث Peribáñez، للوبى ، أو قمر الجبل La Luna de La Sierra ، لبيليث دى جيبارا ، وما نراه هنا فقط ، هو اختباء رجل نبيل ، وليس شريفا ، تحت عباءة الفلاح . إن تحديد ملامح البيئة والزوجان جارثيا وبلانكا يأتى ثريا فى جانبيه الشعرى والطبيعى مثل مثيليهما فى العملين المذكورين . يأتى موضوع «التقى» العزيز على كتابنا الكلاسيكيين ، ليكتسب جمالا هائلا ، لا من الناحية الغنائية فقط ، وإنما الدرامية أيضا ، عند روخاص ثوريا . يبدأ الصراع الحقيقى حين يقوم الملك ودون ميندو بزيارة سرية لجارثيا ديل كاستانيار ، ولقد تلقى هذا الأخير تنبئها من كونت أورجات ، والذى يخبره فيه بأنه بإمكانه التعرف على الملك من العصابة الحمراء التى يحملها معلقة على صدره ، ولكن حدث فى الطريق أن قام الملك بإعطاء العصابة الحمراء لدون ميندو ، وهكذا ، يظن جارثيا أن دون ميندو هو الملك ، يغرم دون ميندو ببلانكا ، والتى فى كياسة رائعة وكرامة ثابتة ترفض زحفه نحوها .

فى الفصل الثانى يعود دون ميندو إلى الكاستانيار كى يغفر ببلانكا ، منتهزا غيبة جارثيا الذى خرج إلى الجبل ليصطاد ، يأتى المشهد الذى تنتظر فيه بلانكا عودة



زوجها فى صورة جميلة جدا ، كما يحظى المشهد التالى بنفس الصورة الجمالية ، حيث تشهد جارثيا وبلانكا ، بعد أن عاد الزوج إلى منزله من رحلة صيده قبل مواعده ، يصارح أحدهما الآخر بحبه فى أبيات شعرية تتمتع بقوة شعرية رائعة ، وعقب هذا المشهد الذى يجمع بين الحبيين ، والغناء الرائع للحب بين الزوجين ، من أفضل ما اشتمل عليه مسرحنا ، يأتى مشهد اللقاء الذى يجمع بين جارثيا ودون ميندو ، الذى تسلق شرفة حجرة بلانكا ، إنها «اللحظة المؤثرة الأولى» فى التراجيديا، التى تبدأ هنا ، بالنسبة لجارثيا ، يأتى الملك طامعا فى زوجته ، وشرفه يحتم عليه قتل من يلحق به الإهانة ، إلا أن ولاءه للملك ، يحول بينه وبين الانتقام لشرفه ، وهكذا نرى أن الحوار الذاتى للبطل يمسك بزمام الحدث المأساوى فى ترقى منذ «اللحظة الأولى المؤثرة» وحتى «نقطة الذروة». إن بداية المونولوج – المونولوج المستخدم كنواة للصراع، على طريقة كالديرون – تضع الحدث المأساوى فى المستوى الماورائى :

متعب أنت ، أيها الدهر ،

من ثباتك لحظة !

أية دورة وحشية هذه

التي درتها فى هذا البحر ! أيا لها من عجلة

تغيرت فيها الرياح !

فى أى يوم هادئ

مهدة أمانى وأمانى بصواعقها !

تلقى السماء.

أما بقية الحوار ، حين رجع جارثيا إلى دخلية نفسه، فيعمل على تطوير الإشكالية بين شرف الزوج وواجب التابع . يأتى الحل الذى توصل إليه مجبرا بقتل بلانكا ، حتى مع علمه ببراءتها . نقاش وحل يصدران فى مدة زمنية وجيزة أشبه بالبرق ، فى النقاش نشهد حضور الحب الذى يعلنه الزوج، وشرف الفارس والولاء من جانب التابع. تتمتع اللغة بقوة درامية، ليس هناك من عيب فى المونولوج فى حد ذاته ، بل قبل ذلك على النقيض لابد لنا من أن نبرز أستاذيته باعتبارها منولوجاً درامياً ، ومع ذلك ، هناك تغيب لشيء هام ، هذا الشيء هو الذى يقف ضد بنية الحدث الدرامى نفسها : «الزمن» ، الإيقاع الضرورى للتراجيديا ، الزمن التراجيدى ، لقد تم إخفاء هذا



الزمن من قبل الكاتب ، وهكذا نرى قرار البطل يأتى فجأة ، ساحقا ، دونما إعداد ، متناقضا تناقضا وحشيا مع المشهد السابق ، وفى تناقض وحشى مع عاطفة الحب عند البطل ، وحتى يمكن أن يترك أثره فينا علينا أن نقوم بقفزة ذهنية ، علينا أن نقبل قوانين الشرف ، والحال هكذا فإنه يدهشنا أكثر مما يثيرنا . إن حقيقة الصراع الإنسانية ، وعالمية الموقف المأساوى ، وقوته ومقدرته على تحديد وإبراز المواقف الحيوية الصالحة ، كلها أمور تتلشى أمام خصوصية قوانين الشرف التى تحكم بناء هذا المشهد . هناك من سيقول لى تحديدا ، بأنه لا بد لنا من قبول ذلك الاصطلاح الحاصل لقوانين الشرف ، حتى يصبح فى إمكاننا أن نحكم - وأن نتأثر - على الموقف المأساوى الذى أبدعه الكاتب، وحتى إذا ما قبلنا هذا، وهو الأمر الذى يحمل فى طياته تحديدا لاستمتاع المتفرج ووضع نسبة معينة للقيمة المأساوية المطلقة لهذا المشهد ، الذى تنحصر تراجيدته فى زمن تاريخى محدد ، من الصعب استعادته فيما يتعلق بصلاحيته حتى مع قبولنا، كوجهة نظر وحيدة معمول بها، وجهة نظر متفرج القرن السابع عشر (الذى لا يعد زمن المتفرج الفرنسى أو الإنجليزى فى نفس العصر) ، سيظل الاعتراض الأولى قائما : إبعاد «الزمن» اللازم لتطوير الصراع المأساوى . إن قرار قتل الزوجة يأتى من نظام أيديولوجى لائىة درامية له . إن الموقف الذى تعيشه الشخصية ، الذى يعد منطقيا من خلال وجهة نظر النظام الأيديولوجى المستخدم من قبل الكاتب ، نراه غير منطقى كبنية درامية ، وذلك لعدم كفاية النسق الداخلى للشخصية .

إن الخطأ الذى وقع فيه الكاتب يكمن فى كونه أعطى أولوية لمرتبة ما هو «أيديولوجى» لا إلى درجة ما هو «درامى» ، مقللاً بذلك من شأن الواقع الإنسانى للشخصية والموقف . يبدو لنا جارثيا ديل كاستانيار ، فى هذه اللحظة المأساوية الحاسمة ، فى صورة إنسان آلى أكثر منه بطلا ، اللهم إلا إذا كان الكاتب يريد إبراز هذه الآلية باعتبارها محركا أساسيا للحدث المأساوى .

فى الفصل الثالث تقوم الزوجة برواية موضوع القتل الفاشل ضدها كزوجة بريئة على يد الزوج . تأتى عملية إحلال الحدث المحكى مكان الحدث المباشر مبررة بالقوة الدرامية الكبرى التى يكتسبها الحدث فى الوقت الذى تعيشه الضحية نفسها ، وتأتى ديناميكية وجمال أبيات الشعر الصادرة عن بلانكا لتجعلنا نعيش ، فى هذه المرة

حقا وبكمال درامى ، الموقف المأساوى للزوجين ، عبر الكلمات الصادرة عن بلانكا نقرأ بوضوح ما بداخلها حتى الأعماق ، هذا إلى جانب كل الرعب ، المغلف بالخوف ، والدهشة والحب والحنان ، وألم من يرويه ، الكائن فى المشهد المستدعى ، هنا نجد أن روخاص قد تمكن حقا من إبداع مشهد ذى مأساوية قوية وأصيلة ، والتي تبين لنا مقدار ما يتمتع به الكاتب من عبقرية تراجيدية ، وهو أمر يندر وجوده عنده .

يجد الحل أو فك عقدة النص للحدث المأساوى مكانه داخل القصر الملكى ، حتى اللحظة الأخيرة نرى جارثيا يعيش معتقدا بأن دون ميندو هو الملك ، الأمر الذى يفسح المجال لمشاهد يجرى فيها نزال فى نفس البطل بين الولاء والشرف ، وفى الوقت الذى يكتشف فيه الهوية الحقيقية لمن أمان شرفه ، يضربه بخنجره ، والحدث ، الذى أحكم الكاتب قياده على مدى هذا الفصل ، ينقطع بواسطة رواية طويلة من قبل جارثيا ديل كاستانيار ، والتي يطلع فيها الملك على أصله النبيل والخطوب التى حلت به فى حياته ، هذا إلى جانب ذكره للسبب الذى من أجله أخفى شخصيته . هذا التوقف للحدث يشكل عيبا آخر خطير فى البنية الدرامية ، إن المهمة التى تقوم بها المداخلة الطويلة لا تكمن فقط فى الاعتراف بالشخص المجهول المتضمنة له ، وإنما فى تفادى إنزال العقوبة بالملك ، إن الحاجة إلى كشف النقاب عن الذات تأتى مدفوعة بتوجيه اللوم للغائبين فى مداخلة الملك : «خذ ، أيها القروى» يقول لدون جارثيا حين يقتل الشريف دون ميندو ، والذى يرد عليه جارثيا قائلا :

لستُ من تعتقد ، يا ألفونسو ،

فلست قرويا .

ماذا كان سيحدث لو أن دون جارثيا كان ، فى الحقيقة ، قرويا ، مثل بيريبانيث لوبى دى بيجا ، أو أنطون بيليث دى جيبارا ؟ فى هذا الجانب ، وعن طريق استخدام «الحيلة El truco» كما يطلق عليها بالبوينى برات ، التى تنطوى على استبدال الملك بدون ميندو ، وحزة الشرف تحت ثوب الفلاح ، نجد أن روخاص قد ظهر لنا فى صورة كاتب تنقصه الشجاعة التى تحلى بها الكاتبان المذكوران . إن عمله الدرامى ، المثالى فى جانبه الاجتماعى - السياسى ، يخلو من البعد النقدى عند الكاتبين السابقين ، بالطبع فلن نقوم بالحكم عليه من خلال ما لم يُرد كتابته ، وإنما فقط من خلال ما كتب .

إن أخطاء البنية الدرامية التي أشرنا إليها تمنعنا من التأكيد على أن العمل «يمثل واحدة من القمم السامية في المسرح الإسباني كله» كما كتب سائنت دي روبلس ، وبالبوينابرات نفسه ، بعد أن أشار مرورا ، إلى زوج من «العيوب الخفيفة» و «الاصطلاح الاتفاقي للشرف»، يرى العمل على أنه «يمثل أحد الأعمال الجيدة في مسرحنا» ، وهو ما يعنى أن كل الأعمال الدرامية الأولية في المسرح الإسباني قد اشتملت ، على الأقل ، على عيبين حفيفين أو أكثر . رويث موركونيدى ، الذى يرى هو الآخر فى هذا العمل الدرامى ، الذى قام بطبعه طبعة رائعة ، واحدا من الأعمال الرائعة الخالصة فى أدبنا يكتب عن «الملك لا مثيل له» بأنه «عمل يعكس بصورة فائقة الفكر الإسباني فى القرنين السادس عشر والسابع عشر»<sup>(٤٨)</sup> ، ومع قبولنا لهذا التأكيد باعتباره حقيقة مطلقة ، يصبح من الضرورى أن نأخذ فى الحسبان بأن ما لا يمكن تجاوزه عند الكاتب لابد أن يكون ، ليس فقط انعكاس «الفكر» ، وإنما الانعكاس الدرامى للحياة الإنسانية ، فى أى من أشكالها التاريخية .

إن هذا العمل ، الملك لا مثيل له ، يعد عملا دراميا ذا نوعية عالية ، يشتمل على مشاهد تقوم على أساس من القوة التراجيدية العالية أو الغنائية ، ولكنه ليس عملا من أمهات الأعمال التى حظى بها المسرح الإسباني .

يؤكد سائنت دي روبلس ، الذى اعتاد الحديث عن الأعمال القمة ، بأن العمل المعنون : قابيل كاتاونيا «هو القمة المأساوية للمسرح الإسباني لتلك الفترة» إنها مأساة سطحية ، تأثيرية وغير كافية فى المستوى والعمق والشخص المأساوية والبنية الدرامية على حد سواء ، وتحديدًا يعتبر هذا العمل مثالا واضحا للعيوب التى تعترى الكتابات التراجيدية لروخاص ، من ناحية ، فإن هذه العيوب ترجع ، مثلما هو الحال بالنسبة لكل كتاب التراجيديا فى القرن السابع عشر ، إلى البحث عن التأثيرية والمثالية الأخلاقية ، المفروضة وغير المتولدة عن الحدث نفسه ، وفى التعميق غير الكافى للشخصيات ، التى تأتى تمثيلا لهياكل مجردة ، بسيطة للغاية ، لا للامح أساسية للإنسان ومصيره ، والمتفردة فى مواقف محددة ، يُعبّر فيها عن «تعايش الحياة فى مجملها» ، وفقا لهذه العبارة الصائبة التى نطق بها لوكاكس Lukács ، وعلى جانب آخر ، فإن هذه العيوب ترجع فى أصولها إلى عملية الإبداع الخاصة بالعمل الدرامى ، حيث يوجه الاهتمام الأكبر إلى الدسياسة من دون الحدث ، مما يجعل الأحداث أكثر حسماً ، بالنسبة لبناء التراجيدية ، من المواقف ، وهكذا ، فإن آلية هذه المأسى تتأصل فى



الخطوب - التى دائما ما تكون خارجية وعرضية - لا فى نفس الحدث أو الشخصيات. إن ما يحدث فى الدراما من الممكن ألا يحدث أو يحدث بصورة أخرى ، لأنه لا توجد علاقة حقيقية أو لازمة ، من الناحية الدرامية ، بين حقيقة الشخصيات وما يفعلونه .

ينجم الصراع فى قابيل كاتالونيا El Cain de Cataluna عن الحسد الذى يظهره بيرينجيل Berenguel تجاه أخيه رامون Ramón (هابيل) ولدا الكونت الحاكم لبرشلونة. بيرينجيل هو الابن الثانى أما رامون فهو الابن البكر . يأتى الحسد من الامتناع الاجتماعى وسوء الأحوال الشخصية على حد سواء ، وكلما تطورت أحداث التراجيديا رأينا الشخصيات والصراع تدلنا على البساطة فى بنائها : بيرينجيل شرير من الدرجة الأولى ورامون الخير مجازا ، وهكذا ينحصر عمل بيرينجيل فى الأمور الشريرة ، أما رامون فلا يعرف شيئا سوى أن يكون خيرا وطيبا . ينبىء مستقبل بيرينجيل عن كونه أخا شريرا ، وابنا سيئا ، وزوجا شريرا أيضا ، تأتى الدسيسة الغرامية لتحتل مركز اهتمام الكاتب والمتفرج، المأساة التى سيلعب فيها دورا حاسما مُهرجَان، تشغل المنافسة بينهما نفس المكان والزمان اللذين يحتلها ما بين الأخوين ، تنتهى منافسة المُهرجَان ودسائس الغرام بموت رامون على يد بيرينجيل ، وحين مات رامون يقدم بيرينجيل ، حين يُسأل عن أخيه ، إجابة ، فى صورة آية ، أشبه بالإجابة الواردة فى التوراة على لسان قابيل، ولكن دون أن يصل قط إلى العظمة أو القوة المأساوية لقابيل. تتمثل نواة الحدث فى الفصل الأخير فى هذا السؤال : الأب الذى يصبح ، بالإضافة الى ذلك ، قاضيا ، هل يعاقب الابن القاتل أو يعفو عنه ؟ هنا ، يُقدّم كونت برشلونة ، حائرا بين أن يكون أبا أو قاضيا ، على الرغم من عدم التعمق فى الحدث والصراع والعيش فيه بالطريقة الراديكالية للمأساة ، على قتل عصفورين بحجر واحد : يدينه بصفته قاضيا ، ووفقا لما يطلبه الشعب والعدالة ، ثم يعطى ابنه مفاتيح البرج الذى حبسه فيه ، حتى يتمكن من الهروب ، وبما أن المأساة لا بد أن تنتهى فى صورتها المثالية فقد أقدم أحد الحراس ، خطأ ، على قتل بيرينجيل فى الوقت الذى رآه فيه متسلقا سور الحديقة .

يتبقى لنا من روخاص كاتب المأساة مشاهد ومداخلات منفردة ، وخاصة ، نوايا، دون أن نعثر على تنفيذ صالح من الناحية الدرامية، وهو ما يهم داخل إطار الفن. إن روخاص يصبح ذلك الكاتب الذى يرسم الخطوط العريضة للإيماءة المأساوية ، دون أن



يصل بها إلى تمامها . لا يساورنى شك فى أنه «قد فهم عظمة أسلوب الشعر السامى  
المساوى» ، ولكن كان ينقصه أن يبرهن لنا على ذلك بكتابته لمأس حية ، الأمر الذى  
فى النهاية ، يعد شيئا حاسما . أمنعه الموت من ذلك ؟ هذا ما لن نعرفه قط .

### روخاص كاتب الكوميديا Rojs Cómico :

يبدو روضحا ، على النقيض مما سبق ، وباعتباره مبدعا لعوالم كوميدية ، كاتباً  
تخطى مجال الإشارات والنوايا الواعدة ، كى يدلف إلى عالم التنفيذات الرائعة . إن  
إحساسه بما هو فكاهى ، ومواهبه كمراقب دقيق للجوانب المضحكة فى الواقع ،  
ومهارته فى نسج الدسائس ، وقدرته على تصوير المواقف ، وثناء تحليلاته النفسية ،  
وامتلاك زمام الآلية المسرحية ، ولغته الدرامية المفعمة بالتورية و الخفة الحركية ، كلها  
أمر تجعل منه كاتباً كوميدياً رائعاً . من الممكن أن ينحصر الملمح الرئيسى لعبقريته  
الكوميدية فى قدرته القوية على التجريد الكوميدي الذى ، بانطلاقه من مواقف وأفراد  
من الواقع المحيط ، يصب فى إبداع أنماط عالمية مثل تلك الأنماط ، محددين مثل أولئك  
الأفراد ، ومثال على ذلك نجد شخصيته دون لوكاس ودون لويس فى : بين  
البلهاء يحلو اللعب Entre los bobos anda el juego ، «أول كوميدى «المهرج» معروفة» ،  
كما ذكر رويث موركونيدى . هاتان «الشخصيتان أو النمطان» هما ، وبصفة خاصة  
أولهما ، من أفضل ما أبدعه المسرح الإسباني الكوميدي ، وفيما بعد ستنظم إليهما  
شخصية «الظريف El Lindo» دون ديجو ، للكاتب موريتو ، وكما لا غنى عنه فى تحديد  
ملامح الشخصية ، فإن الملامح الخارجية لدون لوكاس الذى أبدعه روضحا تعد  
أساسية بالنسبة للشخصية ، وليست عرضية ، إن دون لوكاس دى ثيجارال ، وفقاً لما  
يدونه «المهرج» كابيتيرا :

هو رجل نحيل ،  
غير معتدل القَد ، شاحب ،  
قزم فى قدّه ،  
منبعجا فى جسده ،  
يداه ، مثل يد غيره من الرجال،  
رجلاه ، طويلتان بعض الشيء ،  
... ..

أحمر كما الهنود ، أصلع بعض الشيء ،

أخضر بُنى ، «حبتين» ،

عديم الهندام «ثلاث حبات» ،

وحقارته لا تحصي ...

نون لوكاس هذا ، الكاريكاتورى المضحك ، الماكر الساذج ، صاحب المصلحة والمفرط فى الغيرة ، المخدوع من بداية الكوميديا وحتى نهايتها ، سيعرف كيف يصبح فوق مستوى الحدث الجارى على صفحات الكوميديا ، حتى يتمكن من تحويل هزيمته إلى نصر ، إن كان قد هُزم كمحب وزوج مزعوم للجميلة إيسابيل ، فسوف ينجح باعتباره نمطا كوميديا ، متماثلا تماما مع نفسه .

فى هذه الكوميديا وغيرها ، مثلما فى : حيث لا إهانات ، فلا مجال للغيرة *Donde no hay agravios no hay Celos* ، يتمكن روخاص من الجمع ، حتى يعطى عمقا لعالمه الكوميدى ، بين الملمح التأثيرى والملمح التهريجى ، ومثلما حدث مع نون لوكاس ، نجد أفضل الأبطال الكوميديين عند روخاص ينتقلون من النمط إلى الشخصية ، ومن هذه إلى ذاك ، فى تأرجح يمثل الأساس ، ليس فقط بالنسبة للفكاهة العميقة لدى الشخصية ، وإنما لنفس القوة التى يتمتع بها العالم الكوميدى الذى رسم الكاتب معالمه .

## ٢- موريتو ، أو نجاح التجريد الفكاهى :

*Moreto el triunfo de la abstracción cómica*

يعد موريتو ، من الناحية التاريخية ، آخر العظام من كتاب المسرح الباروكى الإسباني . هناك نادرة ، تذكر دائما من أجل البرهنة على تبعية موريتو بالنسبة للميراث المسرحى الذى تلقاه ، وبيان الوسائل البنائية التى استخدمها فى بناء العمل المسرحى ، تبدو لنا ذات دلالة كبيرة بما فيه الكفاية حتى نذكرها . خيرونيمودى كانشير ، سكرتير الأكاديمية القشتالية ، الهيئة الأدبية التى كان ينتمى إليها موريتو ، كتب فى أهجية له :

« ... تصورت دون أجوستين موريتو جالسا ، يقلب أوراقه التي ، على ما يبدو لي ، أنها كانت أعمالا كوميدية قديمة ، لم يكن يتذكرها أحد ، وكان يقول بينه وبين نفسه : هذه لا تساوي شيئا . من هنا يمكن استخراج شيء ما ، هذه «المهزلة الصغيرة يمكن أن تكون ذات فائدة» تأملت أن رأيته في رباطه ذاك حين كان الجميع حاملا سيفه في يده ، ثم قلت له لماذا لم يذهب للقتال مع الآخرين ، فرد على قائلا : «أنا أقاتل هنا أكثر من الآخرين ، لأنني هنا أعمل على نفس العدو» . حضرتك - رددت عليه - يبدو أنك تبحث عما يمكن أخذه من هذه الأعمال الكوميدية القديمة» . «هذا هو - أجبني - ما يدفعني إلى القول بأنني أعمل هنا على نفس العدو ، وعليك أن ترقب ذلك في هذه المقطوعة :

تخيل أني أصنع الألغام  
في الوقت الذي أتيتني فيه شاكيا ،  
ففي هذه الأعمال الكوميدية القديمة  
عثرت على لغم هائل» .

إن مغزى هذه النادرة لا يكمن ، كما هو منهجي عند موريتو ، وأمر معتاد لدى بقية الكتاب المعاصرين له ، في نهج كوميديا الآخرين ، بحثا عن مصادر إلهام ، مضامين ، مشاهد وشخصيات ، وإنما في الموقف ، النقدي والنائي بدوره ، الذي يتبناه موريتو إزاء المسرح السابق ، مسرح لوبي وجين دي كاسترو وميرادي أميسكوا وتيرسو دي مولينا ... هذا المسرح السابق ، هذه الأعمال الكوميدية القديمة «التي لا يتذكرها أحد» قد تحولت بالنسبة لموريتو إلى مادة عمل ، مفيدة أو غير مفيدة ، مادة بغيدة وغريبة عن تلك التي يجب تحديثها ، بعد إعطائها شكلا ومعنى جديدين ، متوافقين مع الذوق الجديد . هذه النادرة تكشف النقاب ، ليس فقط عن قيمة الانتحال كوسيلة عمل ، وإنما عن الوعي النقدي للكاتب «الجديد» ، وقبول عملية التباعد التي تفصله عن الإنتاج السابق عليه .

كتب موريتو أنواعا مختلفة من «الكوميديا» تبدأ «بكوميديا القديسين» وتنتهي «بكوميديا الظريف» أو المهرج ، مروراً بكوميديا الدسييسة والعادات .

من أفضل أعماله : الظريف دون ديجو *El linde don Diego* : الصدود فى مواجهة الصدّ : *El desdén con el desdén*، ويمكن اعتبارها ، تحديداً ، بمثابة عملية أقدم فيهما موريتو على الوصول بعملية التحديث الشكلى للمادة المتلقاة إلى أعلى درجات الكمال ، ولا يتعلق الأمر ، ببساطة ، بإعادة صياغة ، وإنما بعملية بعث روح الحياة فيها من جديد بصورة راديكالية ، بإعادة خلق درامى أصيل ، إن موريتو لا ينقل صورة طبق الأصل ، لا يكرر ، كما فعل الكثيرون من المتخصصين فى إعادة سبك الأعمال الدرامية فى أواخر القرن السابع عشر وبدايات الثامن عشر ، وإنما يبدع ، يصنع مسرحاً جديداً ، أصيلاً ، كما فعل تيرينثيو *Terenció*، الذى قورن به ، مع المسرح الأرسطوفانىسى .

إن ما أبدعه موريتو فى هذين العملين من إنتاجه لا يكمن فى المضمون ، الذى كان موجوداً من قبل واتخذ كمنقطة انطلاق ، وإنما فى عالم درامى لا نظير له : عالم العمل (الظريف دون ديجو أو الصدود فى مواجهة الصدّ) الذى حدد هو نفسه معالمه ، وبناه فى وحدة درامية غير مسبوقة. لا العالم باعتباره عالماً درامياً ، ولا الشخصيات ، ولا المواقف فى : الصدود فى مواجهة الصدّ هى التى تمثل العالم ، والشخصيات ولا حتى المواقف الكامنة فى : معجزات الصدود *Los milagros del desprecio* وأميرة الانتقام *La vengadora de las mujeres*، للوبى دى بيجا ، وهما مصدرا الإلهام الذى ارتكز عليه موريتو فى أعماله ، كما أن ما اشتملت عليه كوميديا : الظريف دون ديجو من مثل تلك الأمور ليس هو ما احتوته كوميديا النرجسى : *El narciso en su opinión*، لجين دى كاسترو . ليس الأمر مجرد تجاوز للنموذج ، بالمعنى الذى تتضمنه العبارة المعروضة «سرقة يعقباها قتل»، التى تضيف الشرعية على الانتحال ، وإنما يتعلق بتغيير جوهرى ، بنفس المعنى الذى يهدف إلى إحالة مادة الواقع الوحشى الموجود على صفحات العمل الفنى ، مع الاحتفاظ بالخاصية التى تعنى أن هنا يصبح الواقع الوحشى عملاً فنياً آخر .

ما هى الصفات التعريفية للعالم الكوميدي الذى أبدعه موريتو فى عمله الكبيرين هذين ؟

أرى أنه بالإمكان عرضها بالصورة التالية :

١ - التجريد الفكاهى للواقع المتفرد نوعياً فى شخصية أو فى نمط مسرحى ، هو بطل ومحرك الحدث .



٢ - كوميديا المواقف الدرامية لا تتأصل ، بداية ، فى الدسييسة ، وإنما فى «النمط» ، والذي تتبلور حوله راديكالية الدسييسة .

٣ - الدسييسة وشخصياتها تتواجد على صفحات العمل فقط من أجل إبراز «النمط» حيث تأتى مهمة الدسييسة شارحة أو لتسهيل شرح فرضيات ذلك «النمط» و مانحة إياه الفرص اللازمة لذلك .

٤ - المواقف التى تعمل على إبراز الحدث تكشف بجلاء نظامى القيم المتقابلين عند الكاتب .

٥ - الرابطة بين هذين النظامين يعهد بها إلى المهرج ، الذى يكتسب أهمية أكبر كشخصية درامية، وعظمة أكبر كشخص درامى . باعتباره شخصية ، لأنه يفوق كونه «شخصية كوميدية» وأكثر من الشخصية المضادة للبطل ، وباعتباره شخصا فى الدراما لأنه يقوم بدوره بناء على مصائر الشخصيات الدرامية الأخرى ، نظرا لما يتمتع به من مواهب شخصية: الذكاء، الخبرة الحياتية، الشجاعة ومعرفة العواطف البشرية .

فى : الظريف دون ديجو El lindo don Diego يأتى الموقف الأولى معلوما للغاية. دونيا إينس ، التى تحب دون خوان ويحبها ، عليها أن تقبل الزواج من دون ديجو ، ابن عمها ، لأن هذا هو قرار الأب . لا تكمن أهمية هذا الموقف بالنسبة لبنية الكوميديا فى إظهار العلاقة السلطوية بين الأب وطاعة الابن ، هذه العلاقة ، التى تمثل موضوعا مطروقا فى مسرح العصر الذهبى ، تعد فرصة لتقديم النمط : الظريف دون ديجو . ذلك التقديم ، الغير مباشر فى البداية ، على لسان المهرج موسكيتو ، الذى يعمل على الإعداد وتهينة الفرصة لدخول «الظريف» . إن دون ديجو ، كشخصية ، هو نتيجة التجريد الكوميدي لواقع اجتماعى ، الذى هو واقع «الظريف» (غندور القرن الثامن عشر)، والذي يكتسب كيانا فرديا نوعيا فيه ، دون ديجو ، كنمط عالمى صالح ، هو «الظريف» وكفرد ، هو ذلك يروى الكاتب قصته على أسماعنا . الدسييسة ، بأحداثها المختلفة التى تهدف إلى تفادى حفل زواج دون ديجو ودونيا إينس ، تُسج وتُنقَض بواسطة مواقف غايتها دون ديجو، كل موقف ، متخيل ، من خلال مستوى الدسييسة ، لمنع هذا الزواج ، يقوم بدوره ، من خلال مستوى البنية الدرامية ، من أجل تحريك أو تفعيل كل المميزات الموجودة ضمنيا فى النمط الكوميدي لدون ديجو . العالمان

المتواجهان في الدراما هما ، من جانب ، المكون إشكاليا من الأب وابنته (السلطوية – والطاعة) ومن البنت ومحبوها (الحب) ، ومن جانب آخر ، من دون ديجو ، الذي يتمتع بنرجسية مطلقة، لا تحكمه أية قاعدة من القواعد المنظمة للسلوك الاجتماعي للإنسان : لا الإحساس بالشرف ، ولا الكرامة الإنسانية الشخصية ، ولا الآداب تفت في عضده ، وهكذا تصبح الإطاحة بدون ديجو مهمة يعهد بها إلى المهرج الذي ، حين يقوم بدوره في حرية تامة وبعبدا عن نظام القيم التي تحكم العالم الاجتماعي للبطل والبطلة ، يهزم «الظريف» بالطريقة الوحيدة الممكنة : مستغلا غرور دون ديجو . إن خداع المهرج يعمل ، في تتابع للمشاهد المشتعلة على الكوميديا العالية ، على تحديث المضامين النفسية للنمط الكوميدي الكائن بجلاء في التقديم غير المباشر للفصل الأول .

في الصدود في مواجهة الصّد El desdén con el desdén يقوم موريتو بتحويل عجب لأسطورة ديانا Diana، الإلهة التي ، ما إن حبست نفسها وسط غابة عفتها ، تبتعد عن الرجل ، الذي تحتقره وتصدّه ، تأتي ديانا موريتو متمثلة في صورة ما نطلق عليه اليوم « الـ » ، والتي، مدفوعة بحبها للدراسة وموقنة بوعيها لقيمة ما تتمتع به من ذكاء، تجد الأسباب التي تجعلها تزدرى الرجل وتقف في طريق الحب ، وهنا ، نجد المحبين الذين يتطلعون إلى نيل حبها يتصرفون بطريقة مختلفة جذريا عن تلك المعتادة في سلوك نمط البطل الكوميدي ، فبدلا من المنافسة والغيرة ، التحديات والمواقف التأثيرية ، تسود العلاقات ذات الروح الرياضية الخالصة . تأتي عملية إخضاع المرأة الأبية في صورة «اللعبة الحرة» ، وهزيمة ديانا في النهاية كنمط درامي ما هي إلا إنتصار لها كامرأة ، هكذا ينتهي الأمر بالأنوثة إلى كسر القناع الكوميدي للنمط .

يدور العمل المسرحي حول هذا الصراع، الذي يبنى الشخصية ، بين الأنوثة والثقافة . على مدى العمل نجد تطورا ، بدياليكيته درامية رقيقة ، لشيء أشبه بنظرية الحب ينبض فيها ، في الكلمة ، والإشارة والحركة ، مناخ رقيق ينتمي إلى صالونات القرن الثامن عشر . أمكنة الحدث – الحديقة ، الصالون ، المكتب – تأتي أقرب إلى الإتقان المنظم للمكان المسرحي لأسلوب الروكوكو الزخرفي منه إلى اللانظام المتوافر في المكان المسرحي الباروكي .

هناك أمور حاسمة يعج بها العالم الكوميدي لموريتو مثل التحليل الباطني الدقيق ، تجريد الواقع والبنية المحكمة للهيكل الدرامي ، والتي تعد أكثر أهمية وحسما من قوة وثرأ وحيوية الحدث والشخص .

## ٦ - الأعمال اللاهوتية El auto Sacramental :

### تقديم Introducción :

دائما ما يعد نوعا من المغامرة الخطرة ، وأخيرا ، عملا جزئيا ، لعدم تمامه ، أن نقوم بتعريف الجنس الأدبي ، وقد أعطيت تعريفات عديدة للأعمال اللاهوتية تهدف إلى الإحاطة بجوهرها أو إبراز أحد جوانبها أو خصائصها الأساسية . ها هو بروت وارد روبير ، في كتابه : مقدمة للمسرح الدينى فى العصر الذهبى<sup>(٤٩)</sup> ، الكتاب العمدة فى مجال تاريخ تطور العمل اللاهوتى منذ بداياته وحتى عام ١٦٤٨ ، يجمع العديد من هذه التعريفات ، أحدها هو ذلك التعريف المشهور والمعروف الذى جاء على لسان لوبى دى بيجا :

وما هو العمل اللاهوتى ؟

- كوميديا

على شرف ومجد الخبز ،

تحتفل بها احتفالا ورعا

هذه المدينة المتوجة ،

وذلك بغرض

التشويش على الإلحاد

وتمجيد ديننا الحنيف ،

كلها ذات قصص دينية ريانية.

وهذا هو كالديرون ، من جانبه ، فى أفضل ما عرّف به العمل اللاهوتى ، يكتب :

خطب دينية

صيغت فى أشعار ، وقضايا

ممثلة ، من قضايا اللاهوت المقدس ،

والتي لا تقوى ذاكرتى على

شرحها أو حتى فهمها ،

وإنها لتضفى بهجة وسرورا

فى الاحتفال بهذا اليوم.

وكما كتب وارد روبر Wardroper: «فى تعريفات لوبى وكالديرون تنعزل وتوصف الملامح الأساسية للجنس الأدبى ، وما فعل النقاد اللاحقون سوى أنهم أضافوا بعض التفاصيل».

بالبوينابرات الذى يبرز ، إلى جانب أليكساندرى باركير ، كأهم شخصية ناقدة بين نقاد ومؤرخى العمل اللاهوتى ، وخاصة أعمال كالديرون ، كتب عام ١٩٢٤ تعريفاً بلغ مكانة بارزة وهو : «العمل اللاهوتى عبارة عن عمل من فصل رمزى يشير إلى سر من أسرار القربان المقدس».

باركير، فى كتابه: الدراما الرمزية عند كالديرون The allegorical Drama of Calderón<sup>(٥٠)</sup> ، ملحقاً على التفريق الكالديرونى بين «الموضوع» Asunto ، «والمضمون» El Contenido للعمل اللاهوتى ، كتب ، دون أن يقدم تعريفاً :

«إن موضوع كل عمل هو... القربان المقدس Eucarestia ، ولكن المضمون يمكن أن يتنوع من عمل إلى آخر : يمكن أن يكون «قصة دينية» - تاريخية ، أسطورية أو خيالية - حسب ما تلقى من ضوء على أى وجه من أوجه الموضوع»<sup>(٥١)</sup> .

لنقم هنا بعمل تنظيم وترتيب مكثف ، متبعين النقاد الذين ذكرناهم آنفاً ، لبعض العناصر الأساسية للعمل اللاهوتى باعتباره جنساً درامياً وظاهرة مسرحية إسبانية خالصة .

#### - مناخ الاحتفالية Marco Festival :

كان تمثيل العمل اللاهوتى يشكل جزءاً من الاحتفالية الخاصة بعيد الجسد عند المسيحيين Corpus Christi ، والذى تخطى إطار العادة المحلية ليدخل إلى الآخر العالمى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بتصريح علنى من البابا أوربانو الرابع . كان الموكب الدينى يمثل «المركز الحيوى فى يوم الاحتفالية» وفقاً لما يذكره وادروبر ، والتي كانت تجرى فى أبهة عالية ، وكان يمثل فيها اهتماماً استثنائياً ، بماله من علاقة مع الدراما ، وماله من رمزية . كان عيد الجسد عند المسيحيين ، بدوره ، «احتفالية مهيبه وسعيدة» . (انظر نفس المرجع السابق) «فى المواكب الدينية، إذن ،



يختلط الاحترام الدينى المقدس لمعجزة التحول بتعبيرات الفرح نظرا لنعمة الخلاص الأبدى الذى يفيض به الرب على البشر عبر القربان المقدس ، الذى يعد بمثابة العنصر الأساسى فى هذا الموكب الدينى ، هاتان العاطفتان من الصعب جدا تمازجهما واختلاطهما ، فيظلان ، فى الناحية العملية ، مفصولين، ويطبعان فى الموكب الدينى ذلك التناقض العصر أوسطى بين ما هو ساخر وما هو جاد ومهييب . بعد أن يقوم المتفرجون بالركوع خشوعا ، حين يمر موكب القربان أمام أعينهم ، فى أيام الأعمال اللاهوتية ، نجدهم ينخرطون فى الضحك واللهو الفكهاى بمجرد رؤيتهم (الشخصية الهزلية التى أتت فى صورة «نصف ثعبان والنصف الآخر لجسد امرأة» والتى عرفت باسم «لاتراسكا» Trasca، وفقا لما يذكره كينيونس دى بينابينتى) ... وفقا لما يذكره أصحاب رأى ، فإن ذلك الأمر كان ينطوى على معنى رمزى ، حتى لا نقول معنى دينيا (لاهوتيا) ، «كان بمثابة العلامة المرئية للامرئى» (نفس المرجع) . فى هذا المناخ الاحتفالى ، حيث يصهر الأمر الدينى والديوى فى بوتقة واحدة فى تكافل غريب وتصويرى ، جاء تمثيل الأعمال اللاهوتية .

#### – التمثيل La representación :

إذا ما كانت الأعمال اللاهوتية تُمثل فى البداية داخل المعابد أو أمام رواق الكنيسة ، ففي القرن السابع عشر عادة ما كانت تمثل فى الميدان العام باستخدام العربات ، بصورة كاملة ومعقدة فى كل مرة ، التى كانت تُقل الديكورات ، والممثلين والملابس إلى مكان (أو أمكنة) خشبة المسرح ، التى بلغ طولها ما يقرب من ثلاثة وعشرين مترا ، فى الوقت الذى كانت العربات موصولة بها. وفقا لما يذكره وارد روبر ، الذى نقتفى أقواله ، «كانت العاصمة تمتلك اثنين من هذه العربات الكبيرة فى النصف الأول من القرن السابع عشر ، أما فى النصف الثانى فقد بلغ عدد ما تملكه أربع عربات».. «كانت العربات ملكا للبلدية» ، «وفى بعض الأحيان كانت هياكلها معقدة» ، وخاصة فى عهد كالديرون ، والذى كان يُضمّن أعماله إشارات مسرحية يبدو لنا اليوم تنفيذها التقنى أمرا فى غاية الصعوبة والتعقيد .

وصل ملابس الشخصيات حداً من الترف والأبهة لم يكن مألوفاً من قبل ، حيث جرت العادة الموروثة بالنسبة لتقاليد عيد القربان Corpus «على أن يرتدى الممثلون دائماً ملابس جديدة وباهظة الثمن» ، تتناسب مع الدراما الدينية التي يمثلونها . وفى مطلع القرن السابع عشر جرت العادة على أن يقوم مدير الشركة التي وقع عليها الاختيار لعرض الأعمال اللاهوتية بدفع حسابات حائكة الملابس وتغيير الملابس فى كل عام ، وهكذا أصبحت النفقات المخصصة للملابس عالية جداً ، وهذا ، مع ذلك ، أعطى للعرض المسرحى ثراءً ديكورياً نبيلاً وقمية عالية من الناحية الجمالية تجعل المتفرج يفوز بمتعة بصرية مكثفة .

كانت عمليات العرض خاضعة لعملية تنظيمية صارمة أجبرت المحليات على فرض نظام معجز يضمن للعرض تطوره وفقاً للقواعد الموضوعية .

إذا ما كان «مقبولاً» ، فى قشتالة ، أن يكون الممثلون الأوائل للأعمال اللاهوتية من بين الأساقفة» فمنذ بدايات النصف الثانى من القرن السادس عشر كان هناك الممثلون المحترفون ، الذين يتفوقهم على الممثلين الهواة ، سرعان ما اعتُبروا أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهم ، «وربما كان ذلك - ما زلت أذكر كلام وارد روبر - راجعاً إلى دور الفعّال فى الأعمال اللاهوتية الأمر الذى جعل الممثلين الإسبان يتمتعون دائماً بشهرة طيبة بين السلطات الكنسية» ، ويشرح سبب عدم ملاحقتهم ، «مثلما حدث فى بلاد أوروبية أخرى، نظراً للطريقة التى يتكسبون بها حياتهم» ، وأنه سمح فى إسبانيا للسيدات «بالظهور على خشبة المسرح» ، رغم أن هناك أصواتاً قد علت ناقدة قيام بعد الممثلين من الذين لا يحيون حياة أخلاقية طيبة بتمثيل الأدوار الدينية فى تلك الأعمال اللاهوتية، ومع هذا، فهناك وثائق تؤكد التحول الصارخ لبعض الممثلات اللاتى خرجن من ساحة المسرح، بتأثير الدور الدينى الذى مثّلنه، إلى ساحة الدير، وقد كان أكثر هذه الحالات صدقاً، وتمت معالجته درامياً من قبل العديد من الكتاب، هو ما تعرضت له الممثلة فرانشيسكا بالتاسارا Francisca Baltasara .

هناك مشكلة لفتت انتباه العديد من الباحثين تكمن فى الحضور الهائل للجماهير، دون تمييز طبقى أو تربوى، لعروض الأعمال اللاهوتية، ولكون هذه الأعمال اللاهوتية معقدة التركيب من الناحية الفكرية والتى كانت تتطلب معارف لاهوتية ليست شائعة فى الشعب المتفرج الذى كان شعباً ولم يكن جمهوراً متخصصاً - يصبح من المدهش أن نرى مثل هذا الحماس والحضور الحاشد للعرض الدينى - الدرامى ، ولقد رأينا حين

دراستنا لسانشيث باداخوث كيف كان الكاتب الدرامى يصوغ فكر جمهوره تربوياً حتى يتمكن من المشاهدة السليمة للعرض ، ولكن الفارس الدينى للكاتب الإكستريمادورى كان يتمتع ببساطة عالية فى مضمونه بالمقارنة مع الأعمال التى أبدعها كالديرون، على سبيل المثال.. «إن نظرية الشعب اللاهوتى - كتب وارد روبر - هى الوحيدة التى تتواءم مع الأحداث التاريخية».

ولكننا نعتقد بأنه لا يجب أن ننسى أهمية خبرة هذا الجمهور الذى شهد الاحتفاليات الباروكية، والتى جرت العادة على استخدام الرمزية فيها وبصفة عامة تلك التى يغلفها تعقيد كبير، بما فى ذلك المسائل الزخرفية الخالصة، فى التكيف مع اللغة الرمزية المرئية فى الشعارات الرمزية والزخرفة، كما لا يجب أن ننسى السحر الذى تمثل للحواس والخيال فى العرض المسرحى (الزخرفة فى عملية الإخراج المسرحى، الملابس، الموسيقى، الميكنة المسرحية) والفتنة الإيقاعية للشعر والإنشاد، هذا إلى جانب حب هذا الجمهور للأمور التأثيرية (ظهور واختفاء الشخصيات الإلهية والشيطانية) والمعجزات، وإذا ما أخذنا فى الاعتبار، بالإضافة إلى ذلك، أن تمثيل الأعمال اللاهوتية كان مدرجاً فى إطار احتفالى لعب فيه الجمهور دوراً فاعلاً، مأخوذاً بالروح الراديكالية للاحتفالية، بالمعنى الأكثر إطلاقاً لهذه، فإن نظرية «الشعب اللاهوتى» لا تشكل سوى جزء مما يمكن أن نطلق عليه نظرية «الاحتفالية الإجمالية» التى تحرك فى المتفرج، جماعة وأفراداً، مجمل استعداداته لعملية العرض، الذى هو تسلية وثقافة فى نفس الوقت، وهيبة دينية وخيال مسرحى، فى هذا الجانب - الخلط بين ما هو دينى وما هو احتفالى - يمكن أن نعقد صلة نفسانية بين الجمهور الإسباني الذى شهد الأعمال اللاهوتية وجمهور المسرح اليونانى.

### المعنى الرمزى (المجازى) El Sentido alegórico :

لقد أبرز بالبوينا برات، فى تعريفه للعمل اللاهوتى، الأهمية الرمزية باعتبارها عنصراً محدداً لهوية مثل هذا النوع من الأعمال، وكما أوضح كل من باركير وواردروبر فإن الرمز، عملياً ونظرياً، هو الشرط اللازم للتوصيل الدرامى للمادة الدينية، التى تعد أساساً فى بنية مضمون العمل اللاهوتى، وحتى يصبح بمقدور الكاتب توصيل المضامين

اللاهوتية للعمل الدينى إلى الجمهور، وأكثر من ذلك، وحتى يتمكن من أن يحيل إلى مرتبة درامية، إلى دراما، تلك اللاهوتية الدينية الكنسية، التى تعد نواة وأصل كل لاهوت كاثوليكي، فليس هناك من وسيلة أمامه لمثل هذا التحول سوى وسيلة التقنية الرمزية، وكما كتب واردروبر يقول: «إن أية معالجة أدبية للأسرار الكنسية.. تعتمد إلى استخدام نفس لغة اللاهوت الكنسى: لغة الإشارات، أى الرمز» ، ثم يضيف بعد ذلك: «منذ اللحظة التى يقرر فيها الكاتب عملية الإبداع لعمل يتعلق بالجانب الدينى، يتولد فى خياله أشخاص رمزيون» ها هو، بدوره، ما كتبه باركير: «إن عقيدة الخلاص تحوى أفكاراً عديدة: فقدان الإنسان للفضل الإلهى، خضوعه للخطيئة، استحالة أن ينال فضل ربه بمجهوده الفردى، عدم صلاحية الدين اليهودى والديانات السابقة على المسيحية لتكون وسيلة للخلاص، التجسيد، التضحية الاسترضائية من قبل المسيح، وبالتالي، حتى يمكن القيام بمعالجة درامية للأمور العقائدية، الإنسانية، الفضل الإلهى، الشيطان، الخطيئة، اليهودية، الوثنية، والرب ذاته - لابد لها من أن تتحول إلى شخصيات درامية»، أى ، يقول وارد روبر، «إن البنية الرمزية للعمل اللاهوتى تتواءم تماماً مع طبيعة عالم الأسرار الكنسية».

ومن جانب آخر، فإن عملية تحويل العالم الكنسى باستخدام الرموز تحوى فى طياتها، كانعكاس ضرورى، الصورة الدنيوية الملائمة للعمل اللاهوتى، والذى يدور «تاريخه» الدرامى خارج كل إطار زمنى تاريخى. «إن مؤلفى الأعمال اللاهوتية (واردروبر) كانوا على وعى تام باستقلالية الزمن التاريخى، الذى يميز السر الكنسى حين أخرجوا من أعمالهم كل الاصطلاحات التاريخية، الأمر الذى يجعله نقاد الكلاسيكية الجديدة حينما يسخرون من أخطاء التسلسل التاريخى للجنس اللاهوتى»، والذى يلزم أن نضيف إليه أن هؤلاء النقاد الكلاسيكيين الجدد - وعلى رأسهم موراتين Moratin - قد جهلوا ، بإحساس مزيف وغير ملائم لما هو واقعى، الرمزية الشعرية للعمل اللاهوتى التى أنشأت واقعية رمزية من أخلص النوعية الشعرية.

ولقد أشار باركير أيضاً إلى رموز عديدة فى العمل اللاهوتى الكالديرونى: «الرمزية التصويرية El Simbolismo Pictórico»، «الاستخدام الرمضى للزخرفة المسرحية»، «الرمزية التعبيرية عن طريق تجميع وتحركات الشخصيات».



## نظرية مارسيل باتايون Le tesis de Marcel Bataillon :

هاجم العلامة الفرنسي المشتغل بالدراسات الإسبانية، فى مقال جدير بالذكر<sup>(٥٢)</sup>، النظرية المطروحة حتى الآن من أن الأعمال اللاهوتية قد ولدت كسلاح فى مواجهة حركة الإصلاح من أجل الكفاح ضد الإلحاد البروتستانتى، فى هذا المقال برهن، للأبد، على أن العمل اللاهوتى الخاص بالأسرار الكنسية لم يأت كضرورة لمناهضة البروتستانتية، وإنما كثمرة مباشرة وأنية لحركة الإصلاح الإسبانية الكاثوليكية وما قبلها، وفى نفس الوقت، أشار إلى أهمية العمل اللاهوتى فى عملية تطوير المسرح الدنيوى ، وفى نهاية مقاله كتب هذه الكلمات التى أرى ضرورة ذكرها هنا نظراً لأهميتها :

إن يكون هناك تاريخ حقيقى للأعمال اللاهوتية طالما أن الحكم على تفريعات المسرح الدينى الإشباني يتم من خلال وجهة نظر شكلية محضة، أو أن نسعد بأن نضع فى معسكر واحد الشعور الدينى للشعب الإشباني وكتابه، أى أن الأمر عبارة عن سياسة عروض يصبح من الضرورى إظهارها فى جانب عملى، فى الحالة الخاصة بعيد القربان، بالحفاظ على التوازن بين العطش الشعبى للتسلية وبين المتطلبات القاسية للروح الإصلاحية. إن المطالب بإصدار الأحكام هنا هو كل تنظيم اقتصادى للمسرح، ليس فقط حول الأهمية التى كان يحظى بها العمل اللاهوتى، وإنما أيضاً حول الازدهار المعجز للمسرح الدنيوى، وقد جاء كل واحد من هذين التطورين على نفس مستوى الآخر. لم يكن لذلك قرين فى أوروبا آنذاك... إن العمل اللاهوتى (...) هو أحد محورى تاريخ هذا المسرح المزيج الدنيوى الدينى.

## ٢ - العمل اللاهوتى عند لوبى ومجموعته من الكتاب :

### El auto sacramental en Lope y su ciclo de dramaturgos

قبل أن يصل العمل اللاهوتى إلى يد لوبى دى بيجا، قطع مشواراً طويلاً تطويراً بدأت تتشكل على مختلف مراحل الملامح المميزة لذلك العمل باعتباره عملاً خاصاً بالأسرار الكنسية، وفقد خصائص درامية ومضمونية عارضة بالنسبة له ، واكتسب ثم طور خصائص أخرى مميزة له. وارد روبر، المرشد الذى لا غنى عنه فى كل مهمة كتابية عند منهجية هذا التطور، يذكر لهذا العمل اللاهوتى أصولاً فى العروض الرعوية التى قدمها خوان ديل إنثينا ولوكاس فيرنانديث، دارسا بعد ذلك آثاره عند ديجو سانشيث دى باواخوت، وفى الأعمال الدرامية الخاصة بالأسرار الكنسية المجهولة المؤلف فى النصف الثانى من القرن السادس عشر وفى أعمال خوان دى تيمونيدا، لينتقل بعد ذلك إلى متابعة تاريخ هذا النوع من الأعمال عند لوبى ومجموعة الكتاب التى سارت على نهجه ثم عند بالديفيلسو Valdivielso، إلى أن وصل إلى اللحظة التى بدأ فيها كالديرون بأعماله مرحلة الكمال، التى كانت تعج بالأعمال الجيدة والعمدة فى هذا المجال الدينى الكنسى .

ها هى النتائج التى توصل إليها وارد روبر، والتى لا نضعها بين علامات تنصيص، منبهين منذ الآن أننا نتبع ما قاله حرفياً .

جاءت النبتة الأولى للأعمال اللاهوتية على صفحات نوع خاص من عمل رعوى عن ميلاد المسيح يرجع إلى أوائل القرن السادس عشر، والذى أضيفت إليه تعديلات من أجل إنجاز أغراض قربانية محددة، فيها تظهر محددة بذور العمل اللاهوتى: الصبغة الدنيوية، الأنماط المعولة، العمل الماورائى، الوفاء بالنبوءات، الانعكاسات الدينية.

إن أول عمل يتحدث عن عيد القربان ويمكن العثور فيه عن موضوعات خاصة بهذه الاحتفالية، والصورة الاستعارية والنقاش العقائدى، هو العمل المجهول المؤلف والمعنون: الفارس اللاهوتى Farsa Sacramental (١٥٢١)، الذى، وإن كان يبعد كثيراً عن كونه عملاً لاهوتياً، يمثل مرحلة هامة فى تطور الجنس القربانى المقدس.

نصل بعد ذلك إلى مرحلة ذات مغزى فى «مختارات شعرية مجموعة» "Recopilación en metro" لديجو سانشيث دى باداخوت، الذى يجمع فى سلسلة من

الأعمال الفارسية المتعددة كل العناصر الأساسية التي نجدها في الأعمال اللاهوتية اللاحقة. تقارن مهارته الرمزية ليس فقط خلق الشخصيات، وإنما أيضاً في خلق المضامين، بمهارة الشعراء الكبار في القرن التالي. رغم إمكانات ديجو سانشيث فمن الممكن ألا يكون قد كتب قط عملاً رمزياً لعيد القربان المقدس Corpus فارس الكنيسة La farsa de la iglesia، إذا ما كانت حقاً مما كتب للقربان، فمن الممكن أن تكون إنجازاً لقريحته المتوارية ككاتب هار للأعمال اللاهوتية، ولكن بما أن العمل يخلو من الماورائية، فإنه لا يعد كافياً لدفع الحركة في اتجاه الصيغة اللاهوتية.

هناك مؤلفات بعنوان : مخطوط الأعمال القديمة Códice de autos viejos والتي تأتي، في الغالب، في درجة أدنى من كتابات سانشيث دي باداخوث، وقد سار كتابها المجهولون في الاتجاه الذي حدده الإكستريمادوري: رمزية عمل القربان وتكثيف الجانب العقيدى، وهكذا فقد أصبح الجمع بين الرمزية وأعمال ميلاد المسيح أمراً واقعاً.

أما في قشتالة، فقد انتقل العمل اللاهوتى إلى أيدي كتاب عظام من مؤلفي المسرح الدنيوى: لوبى، تيرسو، بيليث، ميرا، كل منهم يعمل على تطبيق قريحته الدرامية وخبرته كمؤلف مسرحى على القضايا الجديدة التي انبثقت عن الأعمال اللاهوتية، ومع ذلك، فقليل هم الكتاب الذين أبدوا ميلاً لكتابتها، وحتى لوبى دي بيجا، أفضلهم، فيعطى انطباعاً ما بالهدوء، فما تمكن دائماً من قولبة قريحته في الإطار الخاص والموضوعى لهذه الأعمال، ومع كل ذلك، فإن فترة الرشد بالنسبة للمسرح القربانى ترجع إلى تلك الفترة التي عاش فيها أولئك المحترفون. كانت المدن الرئيسية تتنافس فيما بينها من أجل الحصول على خدمات كبار الكتاب وأفضلهم، هذا إلى جانب خدمات أصحاب شركات التمثيل في مدريد، حيث تحول ذلك إلى حدث قومى، منذ هذه اللحظة أصبح مصير العمل اللاهوتى مرتبطاً بمصير المسرح الدنيوى. كما الازدهار والقدرة الاقتصادية لأحدهما تابعين للآخر، كانت الموضوعات الأسلوبية والفنية متشابهة في النوعين المسرحيين.

على الرغم من أن لوبى قد كتب عدداً كبيراً من الأعمال اللاهوتية، التي فقد العديد منها، فما كانت هذه الأعمال هي التي تنبئ عن كتابات من أفضل ما أبدع. وكما كتب بالبوينابرات، فإن العمل اللاهوتى، في يد لوبى دي بيجا، على الرغم من أنه

يعنى مجهوداً كبيراً بالنسبة لمن سبقوه فى الثراء الشعري، فلا نعثر على رابطة كافية بين أجزائه.. إن أعمال لوبى اللاهوتية عادة ما تتكون من مشاهد تخلق من البنية الدرامية الحميمة، والتي لا تتأخى فيها الرمزية مع الإلهام الشعري والمعنى الإنسانى للشخصيات، وفيها تفرض الأحاسيس نفسها على الأفكار.. «إن هذا النوع من الأعمال التى كتبها لوبى يتمتع بأهمية الجمال الشعري الغنائى لبعض المشاهد، على وجه الخصوص، أو القوة الدرامية لبعض الأجزاء»، وكذلك، من ناحية المستوى الشعري للغة. ولكنه قد فشل فى العديد من هذه الأعمال بسبب الاستخدام غير السليم للتقنية الرمزية، وكما يلاحظ واردروبر، «فإن لوبى يعتمد إلى الاستخدام السليم للرمزية حين يعثر عليها جاهزة، سواء أكان فى الإبداعات الخاصة بالمسيح، أم كان ذلك فى الرمزية المتوافرة للشعر العبرانى، أو فى الاقتباس المباشر للموضوعات الشعبية.. وفى مرات نادرة كان يغامر بالصعود إلى مناطق رمزية بعيدة من المصادر المفضلة، وحين يفعل ذلك.. تصدر عنه رمزية غريبة وغير مقبولة». أفضل أعماله، وخاصة لما يتضمنه من شعرية غنائية رقيقة ورمزية بسيطة، هو بناء على إجماع عام من جانب النقاد «الحصاد La siega».

من بين الأعمال اللاهوتية الخمسة التى تُنسب إلى تيرسودى مولينا، لا نجد سوى اثنين جديرين، وفقاً لرأى واردروبر، بأن نطلق عليهما مسمى الأعمال اللاهوتية: النحال الربانى El colmenero divino الأخوة المتشابهون Los hermanos parecidos لا نجد واحداً من هذين العاملين يمثل عمدة فى إطار هذا الجنس الدينى. إن تيرسودى «لم يتقدم فى كتابة العمل اللاهوتى لعدم فهمه له، وخطئه بالكوميديا الإلهية. ليس الإنسان هو المركز الرئيسى لهذا الجنس الأدبى الدينى، وإنما إنسان بعينه، قديس أم خطأ، والفارق الوحيد بين أعمال تيرسودى القربانية وأعمال من سبقه من الكتاب يكمن فى قريحته الدرامية المتمثلة فى البنية المدمجة، واللغة الغامضة الحافلة بالمعانى والضمير الاجتماعى، إن الروح الجمالية التى تتمتع بها بعض أجزاء من عمله «النحال الربانى»، والتى أبرزها بالبوينابرات، من بين أجزاء أخرى عديدة، ترجع إلى تيرسودى الشاعر الدرامى الكبير لا إلى مؤلف الأعمال اللاهوتية.

يرى بالبوينابرات أن «العمل اللاهوتى عند ميرادى أميسكوا، هو نفسه، بصفة عامة، ما كان سائداً فى فترة لوبى، أتت حيكته بسيطة، لا يوجد تداخل مطلق للرمز مع



ما يقدم من عرض ولا يعود تطور الحدث إلى عظمة الأفكار». فى أعماله اللاهوتية يمكن العثور على نفس العيوب التى تتناثر على صفحات أعماله الكوميديّة، غياب الوحدة، والإكثار من الحكايات العرضية. وبالمقارنة بينه وبين معاصريه يرى بالبويينا فى كتابات ميرا Mira «أمانا لاهوتيا عاليا، رغبة شديدة فى الجمع بين الرمزية والتاريخ، وحتى استخدام بعض التشخيصات التى كان لابد من وجودها فى العمل الدينى النمط»، لا يتجاوز دوره فى تاريخ الجنس اللاهوتى عن كونه رائد العمل اللاهوتى الكالديرونى، وكما يذكر واردروبر «فإن الكاتب يعد بمثابة معبر ممتد بين الكاتبين الدراميين الكبيرين فى العصر الذهبى.. إنه كاتب مهم باعتباره رائداً، لا مبدعاً».

أما المؤلف الأهم فى مجال كتابة الأعمال اللاهوتية فى الفترة السابقة على كالديرون دى لباركا فهو خوسيف دى بالديبيلسو Josef de Valdivielso، والذى أبرز أهميته واردروبر، حين أقدم، فى الفصل التاسع عشر من كتابه، الذى ذكرناه بإسهاب فى الصفحات السابقة، على التحليل الرائع لأعمال هذا القسيس الطليطلى.

وقد نشرت أعماله اللاهوتية الاثنا عشر، واثنان من الكوميديا الإلهية فى طليطلة عام ١٦٢٢، قبل عشر سنوات من كتابة كالديرون لأول عمل لاهوتى له. بالديبيلسو، الذى كان صديقاً حميماً للوبى وثيرباننتس، وكتب أعمالاً دينية فحسب، سواء فى مسرحه أو فى شعره، كان يتمتع بشهرة كبيرة فى زمانه ككاتب للأعمال اللاهوتية.

بالنسبة لواردروبر، «يمكن أن تضع مسرح بالديبيلسو - فى رأى واردروبر - وإن كان ذلك فى جوانب معينة مثل: استخدام الشعر والألعاب والرقصات التقليدية، وتحويل العناصر الدنيوية إلى أخرى دينية، والجمال الشعرى الغنائى، فى نفس المستوى الخاص بمسرح لوبى، ومهارته ومقدرته كشاعر، وككاتب درامى وكمبشر إنجيلى، تأتى فى مكانة أعلى مما كان يتمتع به لوبى دى بيجا مؤلف الأعمال اللاهوتية، بحيث أصبح بمقدوره عمل ما لم يتمكن لوبى من القيام به: تطوير واحدة من الصيغ الكاملة بالنسبة للدراما القربانية».

ها هى بعض الملاحظات على الإنتاج الخاص ببالديبيلسو والتى أبرزها وقام بدراستها واردروبر:

١- إعادة تأصيل دلالة التعبيرات والخبرات الخاصة بالمؤلفات الدينية التى يعطيها نوعاً من التفسير العالمى. «إن عبارة أو موقفاً يتم استخدامها فى سياق نوعى معين من

التوراة يأخذ، في يد بالديبيلسو، إلى سياق جديد، والذي عقبه لا تعود العبارة التي ذبلت من جرأء التعود المفرط عليها كى تكتسب فقط دلالتها الأولية المفقودة، وإنما أيضاً دلالة جديدة تابعة للموقف الجديد التي نُقلت إليه».

٢- تشبع اللغة والإيقاعات التوراتية «التي تساهم في إبراز الدلالة الشعرية للموضوع».

٣- دلالاته على المسيح، الذي ليس هو المسيح العادل الذي تحدثت عنه أعمال القرن السادس عشر، وإنما رب الرحمة والحب الذي «يشبه أكثر أرباب الأنجيل، يشبه المسيح الذي يصفح دائماً ويأمر أتباعه بأن يفعلوا مثله.. في بالديبيلسو، نلاحظ أن المسيح لديه استعداد مسبق للعفو، وما يجب فعله فقط هو أن نطلب منه العفو». «بالديبيلسو كاتب متصوف، يعتمد على قاعدة درامية تنطلق من حياة الورع والتقوى أكثر من التأمل اللاهوتى».

٤- «الأسلوب الشعرى الذى لا يمكن تقليده» «إن واحداً من أكبر استحقاقاته يكمن فى أنه يعرف طريق الاعتماد على كل الموضات الشعرية فى زمانه وإتقانها جيداً».

٥- أستاذيته فى استخدام التقنية الرمزية. «إن الرمزية عند بالديبيلسو تأتى أكثر تعقيداً عن مثيلاتها عند معاصريه، إن كل موقف، وكل تفصيل، يمتلىء بالدلالة الروحية، ليس هناك من كلمة زائدة، يخرج من خياله كل اللعبة المسرحية الدينية، وأصالته تكمن فى تكثيف الرمزية، التى، ما إن تخلت عن كونها اصطلاحاً أدبياً، حتى تحولت إلى وسيلة اصطلاح فكرى وعاطفى».

٦- أستاذيته فى البناء الدرامى للفصل الواحد للعمل اللاهوتى، بمقتضى غريزة اقتصاد درامى قادرة، «أما الحدث فيعنى بالنسبة له عملية متواصلة تؤدى بالضرورة إلى أزمة نهائية يمكن حلها عن طريق القربان. يتميز الحدث بالوحدة «لا يقبل تفاصيل أو كلمات غريبة، يستثمر المواقف بصورة تامة بون خضوع لإغراءات تعددها غير الواجب والضرورى».

وحين نعقد مقارنة بين فن بالديبيلسو وفن كالديرون، كما فى رأى واردروبر، نجد ما يلى : «أن الدراما القربانية تصل عند بالديبيلسو إلى قمة الكمال.. أما كالديرون فيصبح قادراً فقط على رفعة الجنس الأدبى مغيراً، إلى درجة معينة، فى مشاهده.

من هنا نرى أن الأعمال اللاهوتية عند هذين العلمين الكبيرين تمثل نوعين مختلفين من نفس الجنس» ليصل في النهاية إلى قوله : «إذا ما كان كالديرون لاهوتى درامى، فإن بالديبيلسو متصوف درامى».

ونحن نرى، مع ذلك، بأن الفارق بين هذين الكاتبين لا يكمن فقط في اختلاف الحل المقدم للمشكلة الجمالية للعمل اللاهوتى، وإنما في اختلاف المستوى الرمزي، الأكثر عمقاً وأهمية راديكالية، شعرية ودرامية على حد سواء، عند كالديرون بصورة تتفوق على ما عند بالديبيلسو. يعترف واردروبر نفسه بأن كالديرون، قد أخرج شكلاً جديداً ذا نوعية لا يمكن استيعابها في زمان بالديبيلسو.

إنه مما لا شك فيه أن قراءة أعماله اللاهوتية، وخاصة أفضل أربعة أعمال كتبها وهي : «مستشفى المجانين El hospital de los locos، والابن الضال، El hijo prodigo، والحاج El peregrino والصدقة في خطر La amistad en peligro» تشكل خبرة مشوقة بالنسبة لقارئ مسرح القرن العشرين، وأسمح لنفسى أن أعهد بهذا القارئ إلى تجربة غريبة: قراءة عمل درامى تلو آخر، المارات - ساد Marat Sade - لبيتر ويس، ومستشفى المجانين لخوسيف دى بالديبيلسو.

### ٣ - كالديرون وكمال العمل اللاهوتى :

#### Calderón y la plentiud del auto sacramental

إن الأعمال اللاهوتية التى تنسب إلى كالديرون بكل تأكيد، وفقاً لما يذكره بالبوينابرات، تصل إلى ستين عملاً، لا يعرض فى زماننا منها، فى صورة متقطعة، سوى نصف دستة، هل يرجع هذا - مثلما كتب ساوفاج<sup>(٥٤)</sup> - إلى أن الجمهور المعاصر قد فقد الإحساس المسرحى بالعمل اللاهوتى؟ وهل يرجع ذلك أيضاً إلى التعقيد الفكرى وغموض التراكيب اللاهوتية الكالديرونية وما يتطلبانه من الجمهور المعاصر من بنية ذهنية لا يملكها الآن ومجهوداً ليس على استعداد بأن يبذله؟ أم أن ذلك يرجع إلى أن إخراج العمل اللاهوتى عن الإطار الاحتفالى الخاص به قد قلل من فعاليته وقيمه الدرامية؟ أم هل أصبحت تقنيته الرمزية صعبة وغريبة علينا؟ إن معنى قراءة أعمال كالديرون اليوم من قبل عدد قليل من القراء والذين يمثلون أرضية

المتخصصين، الذين يهتمهم ويشوقهم العمق والثراء اللاهوتى، والشعرى والدرامى لهذا الجنس المسرحى. ومع ذلك، فإن مثل هذا الموقف يبدو لنا غير عادل كلية، حيث إن العمل اللاهوتى الكالديرونى ما زال يمثل مسرحاً حياً متمتعاً بصلاحية درامية تامة، وخاصة فى زماننا، الذى يرحب أو يناقش مسرحاً - يسمى بمسرح اللامعقول، أو المسرح الوجودى أو مسرح الاحتجاج والتناقض الظاهرى - يعتمد فى بنيته الداخلية على عنصرين أساسيين هما الماورائية (الميتافيزيقا) والرمز، أيًا كانت لغته وتقنيته المسرحية.

لقد سُمى كالديرون، نظراً لما كتبه من أعمال لاهوتية، بكاتب الفلسفة الكلامية، الكاتب اللاهوتى أو اللاهوتى الكاتب.. إلخ، فى الواقع، هو حقيق بهذه التسميات، ولكنه أيضاً يسمى كاتب الرمزية، فهذا هو بفاندل Pfandl كتب يقول: «إن الأعمال اللاهوتية هى الجنس الدرامى الوحيد المشتمل حقاً على الرمزية فى إطار الأدب العالمى».. كما أن بالبوينا قد أبرز هو الآخر أهمية فنه الرمزى، وساوفاج، بلغة أشبه بلغة زماننا، كتب عبارات جديرة بالذكر هنا: «إن الدعامة التى يقوم عليها المسرح الرمزى لكالديرون هى عبارة عن تفهم رمزى للقواعد العالمية وتسلسلها»، «تأتى شخصيات العمل اللاهوتى فى صورة قوى، قوى تلعب أدواراً تشجع مغامرة الإبداع الكبيرة والمؤلمة. ها هى الدياليكتية قد تحولت إلى مسرح، والربط بين الأفكار قد تحول إلى عمل مسرحى»، «إن العمل اللاهوتى يلتقط اللعبة المسرحية (مغامرة البشر) من مصدرها الكينونى، خارج التاريخ، فى عريها اللافصلى.. إن كالديرون لا يرسم ولا يحكى، وإنما يضع على خشبة المسرح أوراق اللعبة الكبيرة».

يقوم كالديرون فى أعماله اللاهوتية بكشف كل الأقنعة - الأمر العرضى الطارىء - عن كل شخصياته حتى يكشف لنا حقيقة أبطال مسرحه الحقيقيين، المسرح الذى تلعب أدوار البطولة فيه ثلاث شخصيات هامة هى : الإنسان، والرب والشيطان، كل وأتباعه وما يقف فى طريقه من أبطال مناوئين، وكورسه وما يناقضه، ممثلة على خشبة مسرح الحياة المغامرة الداخلية والمغامرة الكوميديّة للوضع الإنسانى من خلال وجهة نظر مسيحية راديكالية، فى هذا العالم الدرامى الرمزى يكشف النقاب عن كل شىء، كما كتب ساوفاج، «عن المسرح الكبير لهذا العالم: القوة، المعرفة، الحب، آدم الأول والثانى، الفضل الإلهى والخطيئة، البراءة، والشيطان والشر، الظل، الحلم، الموت، الحياة، الطبيعة، والفصول الأربعة، الروح والجسد المتعة والألم، الكنيسة والإلحاد..



كما أن أجزاء الروح قد بدت في صورة أشخاص، وقواها أيضاً: التفاهم ، الرغبة، الإرادة والمشيئة ، الذاكرة ، وفضائلها، الإيمان ، الأمل ، الحنان والعطف، التواضع، الطهارة ، التوبة ، ونقاط ضعفها : الرغبات ، الحواس الخمس، الشهوانية، الكبرياء، الغرور، الوثنية.

«ستكون لدينا فكرة عن هذا التكاثر، الانسجامي من الناحية الفنية ، والمتماسك من الناحية الرمزية ، إذا ما علمنا أن الشخصية الخاصة بآدم الثاني ، المسيح فقط يعترف بها تباعاً وتتجسد في خاسون Jason ، الحاج ، كوبيدو ، الأمير ، إيمانويل ، المزارع، التاجر ، بان ، الشمس أو فيبو ، الراعي ... بيرسو ، أورفيو .. يمكن رؤية، بكل ما لها من خفة في كشف الرموز المسيحية في كل جانب، القوة التي لا تكل في مجال تنويع وتجديد الخيال الكالديروني».

إن المبالغة أو إنكار القيمة الإنسانية لهذه الشخصيات تصبح أمراً لا معنى له، ونحن نبحث عما إذا كانت مبنية أم لا وفقاً لمبادئ التصوير الفردي. كما يكتب باركر : «فإن التجديدات التي تأتي على لسان كالديرون في التصوير الدرامي لا تعد إنسانية أو غير إنسانية، لا هي بالحية ولا هي بالمتفردة، إنها إبداعات شعرية ودرامية» ليس فقط كل واحد من «هذه الشخصيات الدرامية» وإنما الحدث المعروض والعالم متحدد الملامح عبر هذا الحدث التي تمتلك قيمة رمزية. إن من يتحرك على خشبة مسرح الأعمال اللاهوتية ليست الأفكار ولا الأفراد الذين هم من دم ولحم، ولكنهم أشخاص يتجاوزون كل جانب نفسى ويجسدون بوضوح تام الجوانب الأساسية في الحياة الإنسانية.

يمكن لنا أن نميز بين مجموعتين كبيرتين من الأعمال اللاهوتية الكالديرونية: المجموعة التاريخية – الرمزية، والمجموعة الخيالية – الرمزية. في أعمال المجموعة الأولى، وفقاً لما يراه بالبوينابرات، «نشهد دراسة وافية للشخصيات، والعاطفة، والقضايا الإنسانية، وخاصة ما يتعلق بالجوانب الذاتية» أما في الأعمال المكونة للمجموعة الثانية، «فهناك جمال الشكل، والفكرة، والرمز: كل ما يتعلق بالجانب اللاهوتي».

ومن بين الأعمال اللاهوتية التي كتبها كالديرون يبرز عملان هما : الدنيا مسرح كبير El gran teatro del mundo والحياة حلم : La vida es sueno .

يتمتع عمله : الدنيا مسرح كبير، الذي تم عرضه عام ١٦٤٩، والمكتوب قبل ذلك بسنوات (وفقاً لما يذكره بالبويننا، في عام ١٦٢٢) بكونه المعالجة الدرامية الأكثر عالمية

للرمز المتمثل فى «مسرح الحياة»، الدراما التى هى عبارة عن الحياة الإنسانية، المعروضة على مسرح الحياة، مبدعها هو الله (الامرئى بالنسبة للمتفرج)، ومن يقوم فيها بدور الممثل هم البشر، والتى تنحصر مهمتهم فى أداء أدوارهم على أكمل وجه، دون أن يكون الدور هو الأساس، وإنما الطريقة التى يؤدى بها. فى الأوقات الخمسة التى تقوم عليها البنية الداخلية للحدث نشهد:

- ١ - الحوار بين الرب - المؤلف والعالم، والذى يقدم لنا عرضاً للموضوع.
  - ٢ - استدعاء الممثلين، الذين يوزع عليهم مبدعهم أدوارهم ، بينما يقوم العالم الحياتى لكل منهم ما يلزم من أجل تمثيل دوره.
  - ٣ - تمثيل الكوميديا التى يقوم فيها كل ممثل، كما فى الكوميديا النفسانية، بارتجال الدور الذى عهد به إليه، أمام نظر المتفرج اللامرئى.
  - ٤ - نهاية الكوميديا المعروضة، التى نرى فيها العالم - الموت يسحب من كل ممثل ما قدمه إليه كى يقوم بتمثيله.
  - ٥ - محاكمة الممثلين من قبل المؤلف المتفرج.
- فى الحياة حلم، كتب كالديرون، مستغلاً أسطورة دراما سيخسموندو، أجمل قصيدة درامية فى تاريخ الإنسان اللاهوتى: خلقه، تأطره فى ساحة الفضل والمنة الإلهة، سقوطه وخلصه.
- بالإضافة إلى هاتين القصيدتين الدراميتين توجد أعمال أخرى على درجة عالية من الجمال: عشاء بالستار La cena de Balastar، محاسن الخطيئة Los encantos de la culpa، أورفيو الريانى El divino Orfeo، من الأحلام ما هو حقيقة، Suenos hay que verdad son، السم والترياق El veneno y la triaca .

\* \* \*



## الفصل الرابع

### المسرح فى القرن الثامن عشر والثلث الأول من التاسع عشر

من الملاحظ أنه بين المجموعة الأخيرة من الكتاب الأصليين، رغم صغر شأنهم، فى مدرسة كالديرون الباروكية والأعمال الدرامية الرومانتيكية الأولى فى أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر قد تعايشت بصورة إشكالية داخل إطار المسرح الإشباني أشكال درامية متعددة، تكمن كل واحدة منها فى مفاهيم أو أشباه مفاهيم مختلفة للمسرح ، والتي تلقى تأييدا من جانب جماهير مختلفة، إلى جانب التفكك والوجود المحتضر لمسرح الباروك الذى يرفض أن يتوارى على مدى النصف الأول من القرن الثامن عشر وأشكال المسرح الشعبى السائد بصورة غالبية والمتولدة عنه عبر عملية انحطاط شكلية ومضمونى على مدى النصف الثانى من القرن، المسرح الذى أصبح الأمر الأساسى فيه كامنا فيما يحتوى عليه من التسلية الاستعراضية، ولا مسرح كلاسيكى جديد، كثمرة لإيديولوجية جديدة، يهتم بالقواعد فى نفس الوقت الذى يهتم فيه بالغاية التربوية بمعناها الشامل، مسرح يتطلع إلى أن يصبح أداة إصلاح مدنى وأخلاقي فى خدمة التحول الاجتماعى، التحول الذى لا يأتى عبثا، وإنما ذلك التحول المغرض الذى يكمن فى سياسة متماسكة تدار من أعلى ، مسرح يحظى بتأييد رسمى، وإن كان لا يحظى بجمهور متحمس وكبير العدد مثل ذلك الذى استقبل بالهتاف والتصفيق الأشكال العديدة للمسرح الشعبى، ويتخذ لنفسه هدفا ومعلما تلك النظريات الواردة فى فن الشعر La poética (١٧٣٧) للوثان Luzán، وفن الشعر (١٨٢٧)، لمارتينيث دى لاروسا، بما ورد فيهما من شروح وتعليقات.

لقد أدى التقدم البطيء لهذا المسرح «وفقا للفن» إلى الدفع به إلى تخطى الحدود التاريخية للقرن الثامن عشر ليتوغل فى مياہ القرن التاسع عشر، متمثلا فى إطاره



العام لعناصر مبشرة بالرومانتيكية ومتواجدة ، كما حدث من قبل بالنسبة للدراما الباروكية، فى تمام الفترة الرومانتيكية، والتي يغرق فيها.

تصبح هذه الفترة المسرحية، إذن، مُعلّمة بخلوها من التواجد الجماهيرى باعتباره كيانا جماعيا وحدويا وانقسام المفهوم الاستيعابى للحدث المسرحى ، كما تتحدد أيضاً بغياب الكتاب الكبار، وبالتالي، بغيبة الأعمال الرائدة ، ومع ذلك لا علينا أن ننظر إليها باعتبارها فترة ميتة بالنسبة لتاريخ المسرح ، فقد كانت هناك كتابات عديدة، وأفكار مقدمة، ومناقشات وتطلعات لأمر عدة، وبالطبع، كان الفشل يصيب مثل هذه التطلعات بين الفينة والأخرى ، بل علينا أن نحكم على هذه الفترة من خلال ما اعتزمت النوايا وحاولت القيام به، لا من خلال نوعية ما أنجز، هذه الفترة التي مثلت الصورة الإشكالية فى تاريخنا الدرامى.

فى هذه الفترة نجد الإشكاليات الكبيرة التي تحدد بعمق تطور المسرح تتجاوز دائما الإطار الجمالى وتحيل إلى بنية معقدة تصاغ فى قاعدتها وتفتح بعد محاولة الطريق أمام ثورة أيديولوجية تجعل من قرننا الثامن عشر فترة مشوقة من التاريخ الإشباني ، فقط عندما لانضيق من ناظرينا القاعدة الأيديولوجية لهذه الإشكاليات، يمكن فهم الشكاوى المتلاحقة التي انتهت عام ١٧٦٥ بالمنع الرسمى للعروض المسرحية من الأعمال اللاهوتية، لأسباب ذات طابع جمالى لا سياسى أخلاقى ومدنى، تتعلق بإصلاح أمر التدين والنفسية الشعبية التي، وفقا لما يذكره أنديوخ Andioc ، ليست سوى «واحدا من جوانب عدة لنفس السياسة التي تعتمد إلى أن تجعل من الشعب أداة متناغمة تماما مع ضرورات العصر».

خلال هذه السنوات الأخيرة حدث فى مجال كتابة التاريخ تغيير جذرى فى الدراسة الخاصة بالقرن الثامن عشر وتفسيره، التغيير الذى أدى، فى مجال تاريخ أدبه وعلى وجه التحديد فى تاريخ مسرحه، الأمر الذى يهمنى هنا بالتحديد، إلى ظهور الكتب والدراسات الأساسية التي ننطلق من خلالها<sup>(١)</sup>.

## ١- احتضار المسرح الباروكى وأشكال المسرح الشعبى:

La agonía del teatro barroco y las Formas del Teatro Popular.

بعد أكثر من قرن على النجاح الشعبى للصيغة الدرامية التى خلق لها لوبى دى بيجا فرص النجاح ، والتى طهرها كالديرون ومدرسته من الكتاب، فمن المنطقى أن تصمد أمام محاولات الإطاحة بها، وخاصة أنه لم تكن هناك صيغة أخرى بإمكانها الوقوف أمامها أو الإحلال محلها. حين بدأ القرن الثامن عشر كانت هى العرض الوحيد الذى كان بمقدوره أن يسلى جمهوراً كبيراً، تعود أن يرى فوق خشبة المسرح أحداثاً مذهشة ومفاجئة، ودسائس معقدة، ومؤثرات مسرحية مذهشة وسماع الأشعار الرنانة، والأوزان الشعرية المتعددة، والأخيلة الساطعة ، لم يكن الفن هاما، ولاحتى الفكر أو الشخص أو احتمالية المضمون أو المواقف، كما لم تكن هامة على مدى القرن السابق ، فقط كان القرن السابق يحتوى على فن وفكر، لأن من قاموا بإبداع العروض المسرحية كانوا يتمتعون بوعى درامى وقريحة شعرية ، ولكن ما نراه الآن عبارة عن مجموعة من الكتاب من بسطاء الورثة الفقراء، غير القادرين على إعادة الحياة، لا فى الشكل ولا فى الموضوعات أو حتى فى الأيديولوجية، إلى الأداة الدرامية التى تسلموها، كان عملهم يكمن ، بصفة استثنائية تقريبا، فى إعادة صياغة، دون قدرة على إعادة الخلق، الميراث الدرامى الذى وصل إليهم ، ما كانوا يملكون سوى ميكانيزم البناء المسرحى، والمهارة التقنية وبعض الأشكال المسرحية فى خدمة موضوعات مقولبة ومنهكة ، فكان بمقدورهم تكرار ما كان مؤلفا، دون خلق شىء جديد. من بين هؤلاء المرددين ، الذين كانت تمثل الكتابة المسرحية بالنسبة لهم عملا خالصا من الانسجام الميكانيكى ، يبرز اثنان مازالا يحتفظان بمكانة درامية شيئا ما: أنطونيو دى ثامورا An- tonio de Zamora (١٦٦٠ - ١٧٢٨) وخوسيه دى كانيثاريس (1675 - 1750) José de Canizares ، وخلفا إنتاجا ملا ، بصفة عملية، النصف الأول من القرن الثامن عشر.

أما أنطونيو ثامورا فقد أخرج قلمه، بصفة أساسية، ثلاثة أنواع من الكوميديا التى درجت على كتابتها مدرسة كالديرون، أو بالأحرى، من التراجيكوميديا:

١) التراجيكوميديا التاريخية، ذات الموضوع القومى والأجنبى. على الرغم من اتباعه فيها للنظام الدرامى الباروكى، فمن الممكن أن نرى فى بعض الأعمال بصمات

لشكسبير وإسكيلو، هذا إلى جانب بعض قنوات الاتصال مع المسرح الكلاسيكى الفرنسى، الذى أثر، رغم كونه تأثيرا خفيفا، فى بنية العمل.

(٢) التراجيكوميديا الدينية أو الخيالية، إذ إن الماورائى يقوم بدوره وفقا لما يشتمل عليه من الفانتازيا أكثر مما ينطوى عليه من المضامين الدينية، وهو المجال الذى كتب فيه أفضل أعماله مثل: ما من أجل لا ينتهى ولا دين لا يدفع *No hay plazo que no Cumpla ni deuda que no se pague*، أو ساخر إشبيلية، الصورة الجديدة لدراما تيرسو دى مولينا.

وعلى الرغم من أنه أقدم فيها على تطوير كل عمق لاهوتى، فإنها على درجة من الأهمية نظرا للصورة الحيوية لشخصية دون خوان، والذى تقل سخريته عن غزوه لحب النساء، والذى يسير مشوارا حيويا يعلن، فى جانب منه، عن شخصية دون خوان الشعبية للفترة الرومانتيكية، وبالإضافة إلى هذه الأجناس الدرامية كتب «كوميديا الغندور المتحذلق» و «المسرحيات الهزلية المكونة من فصل واحد» *entremeses*، التى لم تخل من الظرف وأتت منعمة بحس حاد بالنسبة للجوانب الساخرة فى الواقع اليومى.

من بين أعماله الكوميدية المعروفة باسم «كوميديا الغندور» اشتهرت كوميديا: المسحور بالقوة *El hechizado por fuerza*، حيث قام ثامورا، على ما يبدو، بالسخرية من السحر الذى عقد للملك كارلوس الثانى، الأمر الذى دفعه إلى تكثيف الملامح الكاريكاتورية للبطل، وحتى فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر مازالت تذكر هذه الكوميديا بنوع من القبول والإجازة، هذا إلى جانب جنسها الدرامى على لسان مارتينيث دى لاروسا، الذى كتب عنها فى مؤلفه: ملحق عن الكوميديا بالإسبانية *Apéndice sobre la Comedia espanola*، يقول: «إن هذه الكوميديا وما يماثلها من أعمال أخرى، والمعروفة عامة باسم كوميديا الغندور، اشتملت على فائدة عظيمة تكمن فى اتخاذ الاتجاه الخاص بالكوميديا، مسلية الجمهور بمضامين فكاهية تعرضت للسخرية فيها أشخاص وأحداث كانت جدية بهذه السخرية...»<sup>(٣)</sup>.

أما خوسيه دى كانيثاريس، المكرر للكتابات المسرحية السابقة مجازا، فقد كتب نفس الأجناس الدرامية التى كتبها ثامورا.

ومن أعماله التى لقيت نجاحا جاءت على رأسها الكوميديا التاريخية المعنونة: صعلوك إسبانيا الصغير، سيد جران كناريا *El Picarillo de Espana, Senor de La*



Gran Canaria وكوميديا الغندور المعنونة الدوميني لوكاس. El Dólmene Lucas وعن هذا العمل الأخير كتب مارتينيث دي لاروسا نفسه «من ذا الذي ينسى في حياته بعد أن رآها مرة واحدة، مفخرة نورى الدوميني لوكاس، أو تمكن من الحفاظ على جديته حين سمع تلك السخریات الظريفة من نبلاء لامونتانيا، ومن تحذلق محامينا القداماء؟ ثم أضاف إثر ذلك: «الموسيقى أكبر مفاتن الحب De Los hechizos de amor la música es La mayor، تعتبر عملا أكثر فطنة وتسلية، والقروى فى المدينة El montanés en La Corte، العمل المعتمد أيضا فى مسرحنا، وهما عملان يمكن أن نستنبط منهما كثيرا من الخصال الكوميديية الطيبة التى كان يمتلكها هذا الكاتب؛ حيث يتمتع بقريحة ذكية فى نسج الدسيسة، إلى الحد الذى يذكرنا بكوميديا كالديرون، ومهارة فى رسم الشخص الساخرة، كاتب ليبرالى فى تناوله للسخرية، ملء بالقوة الكوميديية، فصيح ومضحك فى لغته، يتميز حواراه بالطلاقة، وأشعاره بالسهولة...»، وإذا ما أخذنا فى الاعتبار ثلاثة أرباع القرن التى مضت حين أقدم مارتينيث دي لاروسا على كتابة ما تقدم، بالإضافة إلى ما به من فلسفة جمالية كلاسيكية جديدة، نجد أن الآراء المذكورة مازالت تحتفظ بدلالاتها فيما يتعلق بالكتاب الذين أتوا بعد العصر الباروكى، حيث استمر جزء من أعمالهم على خشبة المسرح حتى حان الوقت الذى كتب فيه مارتينيث دي لاروسا، وفقا لما يعترف به هو نفسه، رغم أن ذلك لا يرجع فى كثير منه إلى الأسباب التى ذكرها، وإنما يرجع أكثر إلى المعالجة الاستعراضية التى يتناولون بها الموضوعات التى يعالجونها هم ومواعمتها مع حساسية وتطلعات الطبقات الشعبية.

وكذلك فقد كتب كانيثايس جنسا مسرحيا كانت له توابع متتالية على مدى القرن الثامن عشر، والذى لم تستطع أن تنال منه فى شىء تلك الادعاءات التشهيرية وأعمال الرقابة المبررة نوعا ما، من قبل الكلاسيكيين الجدد: كوميديا السحر Comedia de magia، ومن أعماله المشهورة نجد مارتا لارومارانتينا Marta La Romarantina، التى مثلت مرة تلو الأخرى خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر وخلال الثلث الأول من التاسع عشر.

فى المذكرة الأدبية El Memorial Literario (١ - ١٧٨٤، صفحة ١١٢)، نجد إشارة إلى عروض هذه الكوميديا فى الفترة ما بين ١٤ إلى ٢٤ من فبراير العام نفسه تقول: «كان الوقت المعتاد لعرض مثل هذه الأعمال الجهنمية هو وقت أعياد الميلاد أو الكرنفال، وهو الوقت الذى تعودت الخادمت والخدم والأطفال وأناس آخرون من نوى



الجوانب التربوية المغفلة الذهاب فيه إلى المسارح». أيا كانت نوعية الجمهور الذى توافد على الساحات المسرحية لمشاهدة كوميديا السحر، المليئة بالمشاهد المرعبة، مثل حالات الطيران فى الهواء من جانب مارتا Marta، فمن المؤكد أن شعبية هذا النوع من الكوميديا قد استمرت عاما وراء الآخر، حيث كانت ما تزال تمثل فى أشبيلية، على سبيل المثال، فى أعوام: ١٨١٧ ، ١٨١٨ ، ١٨٢٢ ، ١٨٢٥ ، ١٨٣١ ، ١٨٣٤. (٤)

ومع هذه الشعبية التى حظى بها عمل كانيثاريس تشارك أعمال أخرى مثل خوانا رابيكورتونا (خوانا صاحبة الثوب القصير) Juana La Rabicortona، أو تلك السلسلة الوفيرة المسماة بسلسلة «الساحرون» mágicos والساحرات mágics (ساحر سيربان El mágico de Servan، ساحر ساليرمو El mágico de Salerno، الساحر برانكانيلو El mágico Brancanelo، ساحر استراكان El mágico de Astrac، ساحرة نيميغا La mágica de Nimega، الساحرة فلورينتينا la mágica Florenti، ... إلخ) ومن الأمور الهامة فى نجاح مثل هذا الجنس نجد المؤثرات المسرحية الرائعة والمذهلة التى تثير خيال الجمهور مما يرضى حبه للأمور الغريبة بواسطة التغيرات المسرحية المدهشة والتغيير السريع فى الديكور، وعمليات الظهور والاختفاء الغريبة والأشباح المرعبة، ثورة العناصر، التحولات والتعاويذ المرعبة، إلى هذا الثراء والتنوع فى الديكور والميكنة المعقدة والكاملة المستخدمة فى تهيئة العمل على خشبة المسرح، أى الكوميديا المسماة بكوميديا السحر تنضم الأهمية المتزايدة للموسيقى التى بدأت تكتسبها حتى جعلت من هذه الأعمال نوعا من العرض الإجمالى يظهر فيه، كما أوضح رينيه أنديوك، «الاتجاه نحو العرض الكامل» espectáculo completo الذى يميز الجمهور الكبير فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر (٥).

هذا الحب تجاه الأمور المذهلة لم يكن أمرا قاصرا فقط على العامة أو الجمهور غير المثقف، كما يحاول أن يفعل الجمهور المتحمس من الطبقات العليا للأوبرا والأبهة التى تحيط بعرضها، والتى أمتعت الأسماع والأبصار على حد سواء.

كما أن الحب الجماهيرى للمسرح الاستعراضى يشرح الأوج والشعبية التى تمتعت بها «الكوميديا البطولية (الحماسية) Comedia heroica» ودراما المعارك التى أثمرتها مدرسة كوميًا وثابالا Comillay Zabala وثامورا Zamora، وهو الجنس الأدبى الذى سخر منه موراتين الابن، فى الكوميديا الجديدة أو القهوة La Comedia nueva o

el café. لم يكن مكان العرض المسرحي فقط، وإنما صالات المسارح أيضا التي تحولت إلى ميدان أو حلبة صراع رائعة، حيث نشاهد تواجدا لقوات عسكرية، وسمعت الطلقات النارية، والمدافع، وأنواع الصلف والقوة، ونفذت عمليات قتل، ورفرفت رايات صغيرة وبيارق، والتي تم تمثيلها بتقنية تعمل على رسم صورة حية بطريقة أكثر واقعية لأعظم الأحداث إثارة، واستخدام الوسائل المتاحة من أجل تحقيق هذا الغرض. على امتداد الربع الأخير من القرن الثامن عشر نشهد عرضا على خشبات المسارح لمسلسل متواصل، حفل بنجاح جماهيري عريض، من مسرح المعارك، والكوميديا البطولية أو العسكرية، مسلسلات مسرحية حقيقية، قام ببطولتها كارلوس الثانى عشر بالسويد، ولويس الرابع عشر العظيم، وفيدريكو الثانى بروسيا، وبدرع العظيم بروسيا، وسوليمانس وكاتالينا الثانية بروسيا، الأبطال الذين تمتعوا، خارج إطار المسرح، بشعبية كبيرة، حيث تمكن منتجوا المسارح الذين لا يملون ولا يتعبون من أن يخرجوا منهم صفات أخلاقية وعاطفية تقربهم من أنواق الجماهير<sup>(٦)</sup>.

حظى هذان الجنسان من المسرح الشعبى، كما برهن أنديوك على ذلك بصورة رائعة، بمؤازرة جمهور عريض، دون أن يكون ذلك راجعا إلى المتعة الجمالية التي، نظرا لتنوع واستعراضية هذين الجنسين نراها قائمة بالفعل، وإنما لأن المسرح الشعبى بما اشتمل عليه من متعة جمالية، «يقدم للمتفرج الأمل فى تحقيق كلى لذاته وكيانه، لانشرار حرمه منه النظام الاجتماعى القائم»، معطيا إياه بالمرّة، أملا كبيرا فى النفوذ والقوة يساعده فى تغيير وضعه وحالته المتواضعة والهرب منها ومن القوانين الاجتماعية التى تقيد أعماق تطلعاته، وتساعده أيضا على أن يتماهى عن طريق الذهول الجنونى، مع الأبطال- السحرة أو القواد العظام- الذى يعرضه الكاتب الدرامى الشعبى أمام ذهول الجماهير<sup>(٧)</sup>.

بالنسبة للمسرح الباروكى الحقيقى - مسرح كالديرون ولوبي وموريتو أو رومانس ثوريا- على الرغم من أنه ظل يعرض على مدى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، فما عاد يتصف بالشعبية أو يشعر بأنه مازال مسرحا حيا، أى مسرحا يتسم بالحيوية التى تجعله صالحا للعرض، كما يتضح ذلك من الخط المنحدر لعمليات العرض المسرحى، واستمرارية الأعمال على لافتات الإعلانات وحضور الجماهير، مع الأخذ فى الاعتبار تلك الخصوصية الهامة لتلك الأعمال التى مازالت تعرض على خشبة المسرح، حيث قد حظيت بذلك لميزة فى ذاتها- الموضوع والدلالة- تقل عما كانت

تشتمل عليه من إمكانيات تؤهلها للعرض بصورة استعراضية رائعة ومثيرة (٨).

فى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر والعقد الأول من التاسع عشر تم «إصلاح» العديد من الأعمال المسرحية التى كتبت فى العصر الذهبى، أى أعيدت صياغتها وبنيتها وفقا للقواعد، من قبل كتاب كلاسيكيين جدد مثل تريجيروس Trigue-ros أو رودريجيث دى أريانو Radriguez de Arellano، موائمين ليس فقط بين شكلها، وإنما موضوعها ومضمونها، وبين الأنواق الجديدة والمصالح والاهتمامات الجديدة أيضا.

## ٢ - المأساة الكلاسيكية الجديدة : La Tragedia neoclasica

إن تاريخ المأساة الكلاسيكية الجديدة هو، من خلال وجهة نظر القيم الأدبية، تاريخ الفشل ، الفشل الذى نجم عن عوامل عديدة، يمكن لنا أن نلخصها هكذا:

(١) التنكر البيئى المفرط والمعجز لمن أقدم على كتابتها من الإسبان الذين، بعدم توافر الاستيعاب اللازم لديهم لصبغ المأساة بالصبغة الحيوية، تحولوا إلى أداة لخدمة النماذج العالية- الكلاسيكية .

(٢) أولوية الجوانب الشكلية الخالصة للمأساة .

(٣) غيبة الحس المسرحى فى بناء العمل الدرامى، مكتوبة كما هى على يد كتاب، وفى مرات قليلة على يد كتاب المسرح، أى الكتاب الذين يصلون إلى المسرح عبر مستويات جمالية نظرية محضة، خارجة عن الحدث المسرحى نفسه، المعقد فى غالبه دائما .

(٤) غيبة التراث والجمهور .

لقد اصطدمت محاولة إبداع المأساة، الخالصة بعض الشيء ، مهما كانت حادة وساخطة ، صورة الجدل حول حقوقها، وغاياتها وطبيعتها ومهما كانت شرعية الأفكار والتطلعات الجمالية لمن قاموا بإبداعها ، منذ اللحظة الأولى وعلى امتداد تاريخها المزعزع، بالعوامل التى ذكرناها آنفا. فى الوقت الذى نستعرض فيه قائمة الأعمال المأساوية التى نشرت فى إسبانيا على امتداد القرن الثامن عشر يقف الإنسان مندهشا حقا أمام عددها ، فهناك جزء كبير منها أتى مترجما ومقتبسا من المأسى الفرنسية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والتى كانت بمثابة نماذج وأمثلة يقتدى بها أولئك الذين كتبوها على الساحة الإسبانية ، وبالنظر إلى ما قصده مترجمو ومقتبسو هذه الأعمال نرى، على وجه الخصوص، رغبة فى خلق مناخ أدبى ملائم



للجنس الكلاسيكي الجديد ، وميلا شديدا لتجديد المسرح الإسباني، عاملين بهذا على رفع المستوى الجمالي والأخلاقي للجمهور الذي، في غالبته، أصبح يتسلى بالأشكال المسرحية الباروكية التي بدأت تأخذ طريقها إلى الزوال. إن رد الفعل على هذا الشكل التقليدي للمسرح الإسباني، رد الفعل المبرر في ذاته، يؤدي إلى اتخاذ مواقف راديكالية وعنيدة إزاء الإنتاج المسرحي للكتاب الإسبان في القرن السابع عشر، والذين أصبحت أعمالهم خاضعة لعملية نقد سلبية نظمت بطريقة منهجية، لا تقوم فقط على مبادئ نظرية شكلية، وإنما على اعتبارات أخلاقية ودينية وعلى أسباب هي في الأساس أيديولوجية تكمن في نظام فكري يبحث في شكل عملي إصلاح العادات والعقول، الإصلاح الذي تم التخطيط له من أعلى، من الطبقة الحاكمة، وتم تأييده من قبل السواد الأعظم من مؤلفي المأسى الكلاسيكية الجديدة.

على الرغم من حكمنا، فيما يتعلق ببنية العمل الدرامي، على إنجازات كتاب المأسى بأنها تمثل ثمرة فهم شكلي رجعي للمسرح ، ونميل، بما لدينا من فهم خاص للظاهرة المسرحية، إلى الحكم على مجمل أعمالهم باعتبارها تمثل تراجعاً بالنسبة للدراما القومية في العصر الذهبي، ومع ذلك، برؤيتنا للدراما التراجيدية في صلتها بزمانها التاريخي، فمما لاشك فيه أن محاولة إبداع مأساة خالصة وأقرب إلى الكمال، في كتابها الذين يتحملون مسئولية أكبر في هذا المجال، قد أتت في صورة ثورية عالية، حيث جاءت بداياتها في مواجهة، قوية بعض الشيء ، مع تقليد مسرحي دام ما يقرب من قرنين ، ومع، وهذا هو أكثر الأمور أهمية حتى الآن ، النظام الفكري والعقائدي والروح الكلية التي تدعمها. إن ما انطوت عليه محاولتهم، على الأقل في مستوى التطلعات، قد شكل ، من الناحية الجمالية، شيئا غير مسبوق، رغم ماتقدمه من أعمال، ضامرة، لكتاب المأساة في القرب السادس عشر، ومن الناحية الأيديولوجية اعتبرت بمثابة إصرار جديد من الناحية الراديكالية ، وعلى كل، فإن النزعة صوب شكل نوعي خالص، يمثل قاعدة أي نظام وأي وضوح شكلي تمثل موقفا جديرا بتقديرنا واحترامنا، ومن ثم تفهمنا.

على مدى تاريخ المأساة الإسبانية الكلاسيكية الجديدة لابد من توجيه عناية خاصة إلى تجربة إبداع مأساة إسبانية أصيلة ذات موضوعات وطنية، لم يظهر نموذجا حتى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر، وقبل «أورميسيندا» Hormesinda (١٧٧٠)، لنيكولاس فيرنانديث دي موراتين ، يمكن أن نبرز محاولتين لأجوستين



مونتيانو لوياندو في صالح التراجيديا الكلاسيكية الجديدة. في عام ١٧٥٠ نشر عملا له بعنوان فيرجينيا Virginia، والذي تزامن مع عمله: تأملات في التراجيديا الإسبانية Discurso sobre La Tragedia espanola، وتبعه عمل آخر في عام ١٧٥٣ بعنوان: أتألفو Ataulfo والذي أتى مصحوبا بتأملات أيضا Discurso، وقد علق مارتينيث دي لاروسا على الكاتب وأعماله في : ملحق خاص بالمأساة الإسبانية Apendice Sobre La Tragedia espanola (9) قائلا: «بحق يمكن اعتباره المبدع الأول للمأساة الإسبانية، ولكنه قد أبدى في أعماله الفارق الكائن بين الحصول على مواهب مكتسبة عن طريق التعليم وامتلاك تلك المواهب التي هي ثمرة تلقائية للقريحة: ضليع، حكيم، رصين، إن مونتيانو يُعَلِّم بحكمة وتعقل، ينقد بعقلانية رصينة، يعرف حقيقة فنه، ولكنه حين يعرض أعماله على خشبة المسرح نكتشف فيه كاتبا إنسانيا عظيما، لا شاعرا مأساويا...»

بعد ذلك بعشر سنوات فقط، عام ١٧٦٣، ينشر لاخايل، مأساة مأخوذة من الكتاب المقدس Jabel Tragedia Sacada de la Sagrada Escritura، للوبيث دي سيداتو، ولوكريثيا Lucrecia، لموراتين الأب.

أمام الترجمات والنقل المقلد للأعمال المأساوية الفرنسية لكورنييه وراسين أو فولتير، التي لا تأتي سعيدة في مجملها، ليس بإمكان الإنتاج الإسباني أن يقيم ولو مجموعة صغيرة من الأعمال التي زحفت بأسف منذ عام ١٧٧٠، على الرغم من أن هناك بعض الأعمال الناجحة الواجبة التقدير، مثل لانومانثيا المهدمة Numacia destrui-da، لآيالا Ayala، وعلى وجه الخصوص، لاراكيل Raquel، لجارثيا دي لا إويرتا، وحتى عام ١٧٨٦ كانت هناك أمور مازالت تذكر في المفكرة الأدبية Memorial Literario، مثل: «لقد باءت المحاولات في هذا القرن بالفشل حين أقدمت على تجديد الأعمال التراجيدية، ونعني بها المحاولات التي قام بها كل من أجوستين مونتيانو، ونيكولاس موراتين، وخوسيف كارالسو، وإجناسيو لوبيث دي آيالا، ودون بيثنتي جارثيا دي لا إويرتا، فبالنسبة للعامة من المتفرجين والممثلين الكوميديين كانت لفظة «مأساة» تعني شيئا فظا وفضيحا، وحشيا ولا إنسانيا... من هنا تبدو الأعمال المأساوية الفرنسية التي ترجمت لكي تمثل في الأماكن الملكية في صورة الأعمال الأجنبية، لأسباب تتعلق بالموضوعة ! ولهذا فإن الإنشاد على الطريقة الفرنسية المستخدم في تلك الأعمال المأساوية كان أمرا قد مضى، وأصبح هدفا للسخرية في مسارحنا في العديد من

المهازل ، وعلى وجه الخصوص فى التراجيديا الساخرة المعنونة Manalo (لرامون دى لاکروث) (٨، صفحة ٢٤٧). وعن الأعمال المساوية الفرنسية، المتهمة ببرودها، والتي سيئت ترجمتها وجاء تمثيلها فى صورة غير جيدة، يقول: «كيف لمثل هذه الأعمال غير الأصلية والتي لم تصدر عن واقع إسباني أن تعجب الجمهور؟ (انظر العمل المذكور، ص ٢٤٨)، ومع هذا، فقد قيل بعد ذلك بقليل (ص ٢٥٠): «ليس هناك من سبب» إذن، لى ننفى عن الإسبان قريحتهم المساوية، ولا لدافع إلغاء هذا العرض فى العروض المسرحية: لم يتبق شىء سوى أن نشجع العباقرة من كتابنا، دماثة وتعلينا لممثلينا، واهتماما بأعمالنا الدرامية، ديکورا وأجهزة مناسبة للعملية التمثيلية، ونشاطا فى كل مجال والقائمين به».

لم تكن الأمور سهلة فى شىء أمام هؤلاء الكتاب الإسبان التراجيديين والذين رأوا أنفسهم معرضين، فى الغالب، لمعارضة جزء كبير من الجمهور، والرقابة، المتشددة، والنقد، هذا إلى جانب الحماس القليل من جانب الممثلين ومنتجى الأعمال المسرحية بالنسبة للجنس المساوى «الأصيل» ، ومن الجدير بالذكر هنا، حتى ندرك ذلك الموقف الصعب، ذلك النص اللاحق على النصوص الأخرى المذكورة بسنوات، النص الذى نجده فى «التنبيه Advertencia» الذى أتت به المالقية ماريا روسا جالبيت دى كابريدا فى مقدمة أعمالها المساوية<sup>(١٠)</sup>: «حتى الآن بمقدورنا أن نقول إنه لا يوجد لدينا مأساة كبيرة تامة، ولكن كيف لنا أن نعثر عليها فى أمة تستقبل بقليل من الحب والتذوق مثل هذه العروض وكتابها يهربون حتى من مجرد عرض اسم هذا الجنس الأدبى على الجمهور؟ فى الحقيقة، فى هذه الأيام الأخيرة، يبدو أن الوضع قد بدأ يتحسن بالنسبة للتراجيديا على الساحة الإسبانية، لقد مثلت بعض الأعمال التى لاقت قبولا ، ولكن للأسف ، لايمكننا أن نفتخر بمثلها، لأنه لم يكن يُصَفَّق إلا للمأسى الأجنبية»، وبعد أن يقوم بنقد هذه المأسى المستوردة، يضيف: «ولكنه حين كان يعن لبائس إسباني كتابة عمل مأساوى، ياله من مسكين! (...)، كانت توجه إليه سهام النقد والسخرية، الأمر الذى يجعله يوجه اللعنات والسخرية إلى تلك الغواية السوداء التى وقع فيها حين قرر كتابة أعمال أصيلة، لا ترجمات. ومن هنا يمكن لنا أن نفسر ذلك الطوفان الهائل من المترجمين، ووجود أحد العباقرة بما يشبه المعجزة (...). الأمة نفسها، وأهل العبقري أنفسهم قد أصابتهم عدوى تفضيل الكتاب الأجانب واحتقار مواطنيهم من الكتاب الإسبان». وسط هذا المناخ، غير الملائم للتراجيديا الأصلية،

والمواتى بصورة جيدة لكل ما هو أجنبى ومحتقر وغير مبال بما هو وطنى ولدت وتطورت ثم لقيت حتفها، المأساة الإسبانية الأصلية.

إن الحدود التاريخية لهذه المأساة، النمط الموضوعى الوحيد الذى يهمنى، والتي عادة ما كان مؤلفوها يطلقون عليها الكوميديا الإسبانية الأصلية حتى تصبح متميزة عن أنماط موضوعية أخرى (كلاسيكية، توراتية، ذات موضوع شرقى أو أمريكى) مقلدة تبدأ تحديدا عام ١٧٧٠ فى مطلع الفترة الرومانتيكية، على الرغم من أنه بإمكاننا أن نمدها إلى فترة تتجاوز نجاح الدراما الرومانتيكية.

إن ما دفع هؤلاء الكتاب للبحث عن موضوعات من التاريخ القومى هى تلك الرغبة فى صبغ المأساة بصبغة شعبية، ولكن عملية اختيار الموضوع التاريخى القومى كانت ترجع أيضا، بالإضافة إلى أسباب جمالية وتربوية قومية، إلى سبب تمتد جذوره تماما فى أرضية ذات أيديولوجية رسمية، تتصل، فيما بعد، بأفكار قادمة من بين أحضان الثورة الفرنسية، وخاصة فى تلك المأسى التى كانت تعالج موضوعات تتصارع فيها الحرية مع الطغيان. لقد أبرز جودوى Godoy، حين عمد إلى بحث الأسباب الفكرية التى دفعت بالبعض إلى نسج خيوط ثورة عام ١٩٧١، الدعاية الجمهورية والتاريخ القومى، وكتب يقول: «إن حولياتنا التاريخية، منذ عهد القوط، قدمت أمثلة خطيرة، وليس بعيدا عنا خلع إنريكي الرابع، وجماعات قشتالة، ونقابات بلنسية فى عهد كارلوس الخامس، وإلى جانب هذا كله امتيازات دستور أراجون، وأعمال الشغب فى تلك المملكة على عهد فيليبى الثانى، والذكريات المؤلة للامتيازات التى داست عليها تلك المملكة، مثل تلك الذكريات تخمرت فى بعض العقول ثم خرجت إلى حيز التنفيذ الفعلى»<sup>(١١)</sup>.

أما الأبطال الذين ينتمون إلى الماضى التاريخى والذين يلعبون فى مرات عديدة دور البطولة فى هذه المجموعة من المأسى، فإنهم أبطال التضحية، مثل جوثمان إلبوينو Guzmán el Bueno، أو أبطال يجسدون ضياع الحرية الإسبانية، مثل رودريجو Rodrigo، أو يرمزون إلى عاطفة الحرية، مثل بيلايو Pelayo، أرملة باديا أو لانوثا Lanuza، وإلى جانب هؤلاء نجد بطلات الحب، الذى يصور على أنه عاطفة آثمة إذا ما أفرط الإنسان فيها حملته إلى نهاية مشئومة (كونتيسة قشتالة La Candesa de Castilla) أو الإجهاز على النفس بسبب فكرة معينة (فلوريندا، ثورائيدا..... Florinda, Zoraida)



كانت المهمة الموكلة إليهم على خشبة المسرح تنحصر في كونهم يقومون بدور النماذج، في خدمة أخلاقيات فردية أقل من الأخرى الجماعية، حملة بالتالي بإسقاطات سياسية، ولسوء الحظ، وفقا لما أشرنا إليه، فما تمكن كتاب هذه الأعمال من نيل أغراضهم، ليس بسبب القواعد ولاحتى بسبب الموضوعات أو الأفكار المعبر عنها فيها أو اللغة، وإنما بسبب ما كان ينقصهم من عبقرية درامية ومهارة تقنية لبناء حدث شيق مثل ذاك الحدث، بعيدا عن التحميل الأيديولوجي الكائن فيه، هذا هو ما حدث، باستثناء مأساة راكيل Raquel، مع الأعمال المأساوية التي تمثل الثلث الأخير من القرن الثامن عشر والسنوات الأولى من القرن التاسع عشر: أورميسيندا Hormesin-da، لنيكولاس موراتين، سانشو جارثيا Sancho Garcia، لكادالسو، مونوثا (بيلايو) Munuza (Pelayo)، لخوبيا نوس، نومانثيا المهدمة Numancia destruida، للوبيث دي أياالا، ثورائيدا وكونتيسة قشتالة، لشينفويجوس، أو بيلايو Pelayo لكينتانا. هناك أعمال مأساوية حظيت بقيمة درامية عالية، كتبت في فترة تالية لحرب الاستقلال: أرملة باديا ومورايا La Viuda de Padilla y Morayma، لمارتينيث دي لاروسا، وألياتار، لانوثا أو أرياس جونثالو Alitar, Lanuza o Arias Gonzalo، لدوق ريباس<sup>(١٢)</sup>.

وما إن ندع جانبا مأساة راكيل Raquel، لجارثيا دي لاويرتا، التي سوف نتناولها بالتحليل في النهاية، حتى تبرز على الساحة، بما لها من ارتباط بالأيديولوجية السائدة في الوقت الذي كتبت فيه، مجموعة صغيرة من مأسى الحرية، يمكن أن نجعلها في فترتين زمنيتين: الأولى تبدأ من عام ١٧٧٠ وحتى حرب الاستقلال، والثانية تشتمل على الأعمال التي كتبت فيما بين ١٨١٢ و١٨٢٧ في المجموعة الأولى نلاحظ الغلبة للمأساة المفتوحة، والتي تنتهي غالبا بانتصار بطل الحرية، فيها نلاحظ المواجهة بين فكرة الحرية وفكرة الطغيان، الطاغية يأتي دائما في صورة الأجنبي، الذي يفرض سيطرته على الوطن، ويغرق حتى أذنيه في الخطأ لما يقوم به من ممارسات ظالمة للنفوذ والسلطان، ودائما ما تحل العقوبة بالطاغية ونجده يدفع في النهاية ثمن هذا الطغيان بموته، أما بالنسبة للعبة الديالكتية الحرية - الطغيان فتأتي دائما في صورة غاية في البداءة ولا تصل قط إلى عمق درامي يذكر. في ثلاثة أعمال (أورميسيندا، مونوثا- بيلايو) عن نفس الموضوع وينفس الأبطال (أليارثا، الطاغية، بيلايو، بطل الحرية، أو ميسيندا، أخت بيلايو)، من المهم ملاحظة الدلالة التقديمية للطاغية، والذي ينتقل من ساحة الإثم والشر مثلما في مأساة موراتين الأب، إلى



ساحة الإنسان النبيل الملى بالنبل والروح، إلا أنه يظهر محملاً بعاطفة الحب، مثلما فى مأساة كينتانا، فى نفس الوقت، نجد المرأة تنتقل من ساحة الضحية البريئة لأفعال الطاغية إلى ساحة البطلة المأساوية مشتتة بين ولانها لوطنها ونزعتها الغرامية تجاه الطاغية. فى المجموعة الثانية، الأكثر أهمية من الناحية الدرامية، يسود نمط المأساة المغلقة Trgedia Cerrada ، فيها نرى نهاية بطل الحرية وانتصار الطغيان ، لا ينحصر المثل الأعلى للبطل فى الحرية فقط، وإنما فى الحرية القائمة على أساس من القانون.

الطاغية أو الحاكم المستبد يتماهى مع الملك ونراه متميزا باستبداده، وتحكمه ، وتحالفه مع الدين (محاكم التفتيش) باعتباره يمثل قوة ضاغطة، وهناك عدد من حلفائه غير الشرعيين مثل الجهل والتعصب ، إذن، لم يعد الصراع قائماً بين بطل الحرية القومية والطاغية الأجنبى، وإنما بين قوتين قوميتين، بين جبهتين متواجهتين فى حرب أهلية. تأتى الحرية متجذرة فى تراث الشعب وتبدو فى حالة حصار. يقدم البطل على الإجهاز على نفسه منتحراً (أرملة باديا، لمارتينيث دى لاروسا) أو صاعداً إلى منصة الإعدام، معرباً عن رفضه الاختيار للحياة المعروضة عليه (لانوثة، لدوق ريباس) يأتى موته هذا من أجل قضية الحرية معيشاً كمثال لإسبانيا المتحررة مستقبلاً ، وإلى هذا اليأس من انتصار الحرية فى اللحظة الحاضرة ينضم حلم الأمل فى حرية مستقبلية، والتي تعطى عملية التخلص من الحياة ذات معنى ، وهذه السلسلة التى تصل بين الماضى- الحاضر- المستقبل تعد أمراً بديهياً فى هذه المجموعة من المأسى. إن الماضى القومى، فى الحالات المعالجة درامياً، يعد بمثابة درس الحرية والعدالة بالنسبة للحاضر، ويبرز أمامنا مليئاً بكل الآمال تجاه المستقبل ، هذا التأكيد على الحرية كتراث للشعب يمكن، بلاشك، أن يصبح على اتصال بالنمط الدستورى التاريخى لكاتبى المقالات السياسية مثل أرجويس Arguelles أومارتينيث مارينا ، بالطبع، فإن هذه الأعمال المأساوية، بقدر ما، تعد أعمالاً التزامية، مفعمة بالروح السياسية، وأدوات حقيقية للدعاية لمجموعة معينة من الأفكار وليست مجرد تمرينات بلاغية لاسترجاع الماضى ، وبالنظر إليها بمثل هذه الصورة، فإنها تكتسب، فى رأى أهمية حية، حيث إنها توضح لنا الوعى الذى أبداه مؤلفوها بالظرف التاريخى الذى أحاط بهم.

وما هو أنديونى Andioe<sup>(١٢)</sup>، حين قام بدراسة هذه المجموعة الصغيرة من الأعمال المأساوية الإسبانية لفترة أرندا Aranda (التي تم نقدها بصورة موسعة من خلال وجهة نظر مغايرة من جانب كوك وماكيلاند)، أشار فى أورميسيندا، لموراتين،

ونومانثيا المهدمة للوبيث آيالا على حد سواء ، بالإضافة إلى سانشو جارتيا ، لكادالسو، إلى نفس هذا الطابع المميز لهذه الأعمال من اصطيافها بالصبغة السياسية القوية في خدمة مثل أعلى أشرنا إليه (في عام ١٩٦٧) بالنسبة للأعمال التراجيدية اللاحقة، رغم حدوث ذلك بإشارة مناقضة في البعض والبعض الآخر.

يبقى لنا في النهاية تحليل مأساة راكيل Raquel، لجارثيادي لا إويرتا، والتي تم افتتاحها في برشلونة عام ١٧٧٥ وفي مدريد في الرابع عشر من ديسمبر عام ١٧٧٨ . تم تأليف العمل في وهران Oran حين كان مسجوناً بها مؤلفها عام ١٧٦٨ ، وتم افتتاحها هناك لأول مرة عام ١٧٧٢<sup>(١٤)</sup>. لاقت مأساة لا إويرتا نجاحاً كبيراً، جاء تقدير النقاد بالإجماع معلناً إياها أفضل الأعمال المأساوية الإسبانية في القرن الثامن عشر، وموضوعها الذي يظهر على صفحات العديد من الأعمال العصر أوسطية، كان قد عولج درامياً من قبل لوبي دي بيجا (حمى الملوك Las Paces de los reyes ويهودية طليطلة Judia de Toledo)، ومن قبل ميرا دي أميسكو (راكيل الحزينة، والملك دون ألفونسو)، وكذلك من قبل ديامانتى (يهودية طليطلة) كما عالج هذا الموضوع أيضاً لويس دي أويو Luis de Ulloa في إحدى قصائده ذات الوزن العروضي المسمى «أوكتابا ريال» أي ثمانية أبيات يتكون كل منها من أحد عشر مقطعا، والمسماة لراكيل La Raquel ، وهكذا، نجد جارتيا دي لا إويرتا، الذي اعتمد مصادراً لعمله قصيدة أويو وكوميديا ديامانتى، والتي تناولها بكل استقلالية وأصالة، يكتب في صورة شعرية مكونة من أحد عشر مقطعا مأساة كلاسيكية جديدة شكلاً ، والتي راعى فيها وحدات المكان والزمان والحدث، بالإضافة إلى وحدة الاهتمام والديكور وتماسك الشخصيات ، داخل هذا القالب الكلاسيكي الجديد الصارم يجمع مؤلفها العديد من العناصر الإيقاعية والأسلوبية الآتية من الدراما القومية في الفترة الذهبية.

يدور الموضوع الرئيسى للمأساة حول معارضة النبلاء الأثرياء من أهالى قشتالة لتلك الخطوة التي حصلت عليها الجميلة اليهودية راكيل، محبوبة الملك ألفونسو الثامن، والذي رفعها إلى درجة سامية، وكان يساعدها في ذلك أمين سرها اليهودي روبين بما يسديه إليها من نصائح، وهو الذي سيستخدمها فيما بعد كأداة لتحقيق أطماعه ، وما إن تأمر النبلاء على راكيل، والتي يصدرون حكماً ضدها في منتهى القسوة، حيث يرونها في صورة القحبة الوقحة، وأنها سبب الشرور التي لحقت بالمملكة، حتى يحصلون من الملك، على لسان النبيل إيرنان جارتيا، على مرسوم يقضى بنفى راكيل

خارج البلاد ، النفى الذى لم يصل إلى حد التنفيذ، حيث إن الملك، بعد أن وقفت عاطفة الحب فى طريقه، قد عدل قرار النفى هذا، فى مشهد وداع مؤثر، بإعطاء راكيل نفوذاً أكبر، والتي يجلسها على العرش حتى تقوم بمهام الحكم بدلا منه ، روبين، الشخصية الداهية فى العمل، والذى يتحرك فى ظل طموحه وكراهيته للمتآمرين، يمكنه التأثير على راكيل حتى تنزل العقاب القاسى بالنبلاء وكذلك الشعب عن طريق فرض ضرائب جديدة ، يأتى قرار الأثرياء متضمنا قتل راكيل، وعلى رأسهم ألبار فانيث، وهو الأمر الذى يعارضه إيرنان جارثيا، مدفوعا بالاحترام الواجب لشخص الملك، ولما لم يستطع أن يثنى ألبار فانيث عما انتواه، يحصل على وسيلة يؤخر بها الحكم بالإعدام حتى يخرج ألفونصو إلى أماكن صيده لممارسة هوايته ، إلى جانب المواقف التى يمثلها إيرنان جارثيا وألبار فانيث، يقوم جارثيران مانريكي، ثرى آخر، بتمثيل دور المتملق، الذى يبدى استعدادا لمساندة طموحات الملك وأهوائه، دون مراعاة لمصلحة المملكة ، وما إن رحل الملك للصيد، حتى حضر المتآمرون، يعاونهم الشعب، إلى القصر لاغتيال راكيل ولم يكن هذا سابقا على قيام إيرنان جارثيا، الوفى لحبه واحترامه للملك، بمحاولة إنقاذ راكيل مهينا لها فرصة للهرب، إلا أنها رفضتها ، يتم اغتيال راكيل ، لا على يد القشتاليين ، وإنما على يد روبين، الذى حصل على وعد الحفاظ على حياته إذا ما أقدم على قتل راكيل ، يصل الملك فى الوقت الذى انتهى فيه كل شىء، ليرى راكيل وهى تموت بين يديه ويستمتع إلى كلماتها الأخيرة التى تنطلق من فم امرأة مغرمة:

نعم، أنا فى طريقى للموت، أنت يا حبيبى جريمتى،

الرعاع هم الحكم، وهم الذين أدانونى.

ليس من بينهم وفى سوى إيرناندو. روبين،

قتلتى ، وأنا أموت سعيدة من أجلك.

يقتل الملك روبين، الذى يموت معترفا بأن هذا عقاب وجزاء ما قدمت يداه من شرور، لكنه يصدر عفوا عن نبلاء قشتالة معترفا بأحقية طلب إيرنان جارثيا، الذى يتلخص فى هذا البيت:

انظر، سيدى، فالسماء تعفو عنهم.

تأتى الردود الأخيرة فى المأساة متضمنة ازدواجية فى مغزى أو دلالة الحدث المسرح، حيث إن كلمات الملك:

أنا من تسبب فى موتك، يا راكيلتى ،

قتلتك بعمى بصرى ، فهو

المخطئ، ولسوف أبكى

بدموع من دم خطيئتي هذه ومأساتك.

- تتعارض مع كلمات إيرنان جارثيا، التى تشهدها نهاية العمل:

فى مثلها تمت معاقبة العجرفة،

فحين تريد السماء معاقبتها،

فما هناك من قانون أو قوة تدافع عنها.

هل كانت راكيل ضحية حبها للملك ؟ - «حبك هو جريمتى»- أم ضحية لغطرستها ،

التي استوجبت عقوبة السماء؟

حين قام مارتينيث دى لاروسا بالتعليق على الأبيات التى وردت على لسان إيرنان جارثيا، كتب يقول: «فكر محترم وكبير، إلا أنه يبعد كثيرا عن تلك الطاقة العبوس التى يظهرها عمل آخر لأويوا، ملمحا فى نفس الوقت وبنفس الحد إلى موت راكيل: إنها ضحية دموية لمجموعة من الرعاع/ هذا قد وقع، والطغاة نيام!» ، ثم يضيف، ناقدا تصرف الملك، الذى ينتقل من موقف الغيظ والثورة والرغبة فى الانتقام إلى الهدوء والعفو: «... إن ما قام به من إخراج للسيف بصورة محمومة ليهاجم أهالى قشتالة ليس من الممكن أن يتحول إلى صورة هادئة بهذه السرعة (بهذا الذى يقدمه له إيرنان جارثيا فى أربعة أبيات...)<sup>(١٥)</sup>

ونحن نرى بأن جارثيا دى لا إويرتا لم يتمكن من أن يصهر دراميا الغرضين اللذين يحددان بنية الحدث وتحديد معالم الشخصية: خلق مأساة مثالية يعاقب فيها بالموت شخص ما- نستخدم هنا كلمات مارتينيث دى لاروسا - «طموح ومنتقم... لا يلوى على شئ حتى ولو كان اختفاؤه المترتب على سلوكه الجنونى»<sup>(١٦)</sup> وخلق، فى نفس الوقت، حدثا مؤثرا ترسم فيه النهاية المأساوية لامرأة جميلة ومغرمة، امرأة، كما



يقول مارتينيث دي لاروسا، «تمتلك شبابا... وظرفاً... وحنانا تمكنت بها من التأثير على الملك، وأكسبتها لدرجة ما عاطفة وحب المتفرجين وأعفتها من ثورة غضبهم».

منذ ميننديث بيلايو وكوتاريلو إى موري تعود النقاد على إظهار الجوانب المشتركة التي تربط بين الدراما القومية فى العصر الذهبى وراكيل: الشرف، ملاطفة النساء، الأحاسيس المشوقة التي تم التعبير عنها فى أبيات زاهرة وفخيمة .. أما الموقف المتطرف فقد مثله كوتاريلو الذى كتب عن راكل: «وهذا هو ما يحتوى عليه هذا العمل من المناخ الكلاسيكى: الإطار أو الهيكل، أما ما تبقى من : المضمون، الأفكار، الأحاسيس، الشخصيات، والأشعار فهو من الأمور الأصيلة، إنها دراما خاصة بالقرن السابع عشر»<sup>(١٧)</sup>. إذا ما طرحنا جانبا الآراء المناهضة للكلاسيكية الجديدة التي طلقها كوتاريلو إى موري وتطرفه، نجد النقد الحديث قد ألح كثيرا على اتجاه مماثل، مشيراً، بالإضافة إلى ذلك، إلى الالتزام بين التعبير الباروكى والعاطفية الرومانتيكية أو بين البنية الكلاسيكية الجديدة والروح البطولية والفروسية القومية، أو بالإلحاح على ما تعود عليه دي إويرتا مع جانب «كبير من مخزون المسرح الإسباني...، العادة التي لم تسمح له فقط بمحاكاة إيقاعه وأسلوبه، وإنما أيضا باستخدام حيله البلاغية، وأشكاله، وموضوعاته المطروقة.. إلخ.»<sup>(١٨)</sup>. أما بالنسبة لكوك Cook، على الرغم من اعترافه بما يمكن أن تشترك فيه هذه المأساة، بما فيها من أحاسيس عديدة، مع مسرح العصر الذهبى، فإنه يشدد على شكلها الخارج عن إطار الكلاسيكية الجديدة<sup>(١٩)</sup> والسيدة ماككيلاند، إذ تقبل ما يلتزم به إويرتا تجاه تقنية الكوميديا البطولية القومية، تبرز وتلح على طابعها الكلاسيكى الجديد<sup>(٢٠)</sup>: إن أنديوك هو، بلا شك ذلك الرجل الذى خرج عن التيار النقدي هذا، فها هو الناقد الفرنسى يخصص فصلاً طويلاً فى كتابه<sup>(٢١)</sup> لى يبرهن عبر الأمثلة العديدة على المعنى أو الدلالة السياسية للتراجيديا، والتي وفقاً لقوله، تعكس تياراً فكرياً مناهضاً للاستبدادية وعلاقة وثيقة مع أحداث التمرد الحاصل عام ١٧٦٦، والذي أتى نتيجة للمجهودات التي بذلها النبلاء وأدواتهم، الشعب، حتى يتمكنوا من هزيمة الوزير إيسكيلانتشى. إنه لمن الصعب علينا هنا أن نلخص أو نوجز كل الأسباب التي أوردها أنديوك للبرهنة على نظريته، هذا بالإضافة إلى الإشارة إلى الاعتراضات التي تُعنى لنا ، وعلى كل، فنحن نعتقد أن تفسير أنديوك يعد على جانب كبير من الأهمية وأنه لابد من أخذه فى الاعتبار عند القيام بدراسات مستقبلية عن راكل لجارثيا دي لاويرتا.

وحتى نفرغ من حديثنا ، فسوف نخصص عددا من الصفحات لإظهار - وخاصة في الأعمال المأساوية التي كتبت في الثلث الأول من القرن التاسع عشر - التناقض الظاهر فيها بين الشكل والمضمون.

قليل جدا من مأسينا «الأصيلة» التي تأتي في صورة كلاسيكية جديدة خالصة، في مواجهة الكلاسيكية الجديدة الشكلية (الوحدة الشعرية، والأخذ في الاعتبار الوحدات المسرحية) نجد دائما عناصر أسلوبية (الوصفية) ، عناصر إيقاعية ومضمونية (أسبقية الأحاسيس على العقل، غياب الأغراض الأخلاقية، الأهمية الكبرى للجمال الشعري للطباع أكثر من جمال الأخلاق، معالجة الحدث التاريخي، الأسلوب المختصر لبعض المشاهد، سرعة الحوار، انتفاش ما يتعلق بالتعجب والاستفهام المتمتعين بخاصية تأثيرية خالصة) التي تقربها من الرومانتيكية، والتي نلاحظ وجودا لبصماتها، التي قد تكون ضعيفة أو غير منهجية. بإمكاننا، بالنظر إلى أعمال ماريا روسا جالبس، في سبعة أعمال من إنتاجها المأساوي الذي ظهر عام ١٨٠٤، مثلما هو الحال عند كنتيانا (توق بيسيو أو بيلايو) وعند ثينفويجوس (ثرائيدا أو كونتييسة قشتالة) وكذلك، عند خوبيانوس (في عمله بيلايو: الإخراج المسرحي، والحركة فوق خشبة المسرح، والإشارة المتكررة إلى «قوة المصير La fuerza del destino»، الفصل الثالث المشهد الخامس، والمشهد التاسع، رؤية ذات طابع رومانتيكي للمشهد الرابع من الفصل الخامس)، أن ندرك الظواهر الأولى للرومانتيكية بوضوح شديد. في مأساته المكونة من فصل واحد، صافو Safo، نجد أبياتا شعرية مثل هذه تظهر فيها الطبيعة المتحررة باعتبارها طبيعة - شاهدة على آلام النفس :

أيها الليل الحزين، يا صورة

آلامى المتواصلة الوحشية...

صغير الرياح المرعب...

الرعد المرعب هو الصوت الأجش

الذي يسر قلباً يائساً...

بينما أنت تبدو هادئا: ألا تشعر

بتوسلاتي ، وآلامى؟

أيا للهدوء المرعب! كل شيء صامت  
وعقب الرعب الرهيب يأتي السكون.

... ..

إن الغضب الأسود الذي يلاحق حبي  
يمنعني حتى من الفرار الوحشي  
لرؤية المدار مذبذبا  
عند اصطدام العناصر الهائجة...  
... أنا، يامن أحمل في قلبي الحزين  
غضبا جهنميا لا يهدأ.

تأتي الإشارات الخاصة بالعرض على خشبة المسرح، والمميزة عند هذه الكتابة،  
لتدل على ما يلي: «في البحر الغاضب العاصف ، يبدأ الحدث ليلا ، تسمع أصوات  
الرعد...»

وفي نفس المأساة نراها تقيم دفاعا عن الحب المتحرر، الذي لا يرتبط بأية روابط  
أخلاقية أو اجتماعية:

فضلت أن أكون عشيقته على أن أكون زوجها له،  
فحب القلوب المتحررة يصبح مالكا  
يهرب من كل رباط يحيطه بهالة من الالتزامات.

في واحدة من مآسيها، بلانكا دي روسي Blanca de Rossi تجرى أحداث الفصل  
الأخير منها في أحد الأضرحة، حيث تموت البطلة فوق قبر محبوبها ، وهكذا، فإن  
المؤلفة، حين كتبت مأساة تحت عنوان زندا Zinda، والتي تجرى أحداثها في الكونغو  
وتشتمل على دفاع مضاد لاستعمار البيض ، لا تطلق عليها اسم المأساة، وإنما  
الدراما التراجيدية المكونة من ثلاثة فصول ، كذلك فإن مآساتها، التي تحمل عنوانا  
رهيبا هو لاديليرانتى La Delirante، عن الملكة إيزابيل، ملكة إنجلترا، يمكن عقد الصلة  
بينها، في بعض جوانب بناء الحدث والشخص، وبين ماريا إستواردو، لشيلر ، مع  
الحفاظ، طبعاً، على الفوارق بينهما.

ولكننا لانجد مثل هذا الكم الكبير من العناصر الرومانتيكية إلا في مأساة دوق  
ريباس El duque de Rivas .

في ألياتار Aliatar يبرز التعبير المكثف عن العواطف، العواطف المتأججة عند  
الشخصيات، أهمية الأسلوب الاستفهامي والتعجبي الذي يعمل على إظهار مسيرة  
الحدث الحماسية، والذي يأتي بناؤه في سهولة كبيرة. في لانوثا Lanuza نشهد وفرة  
لاستخدام النعت الخاص بالرومانتيكية «غضبة صاخبة» «ضجيج صاخب»، «ضغوط  
مرعبة» ، «محيط مظلّم»، كما نشهد كسرا لوحدة المكان (مثلما في بيلايو، لخوبيانوس)  
في تناقض مع المراعاة الصارمة لوحدة الزمان (من وقت حلول الفجر إلى مغرب  
الشمس) نجد أنفسنا أمام مداخلات رومانتيكية كاملة (مداخلة لانوثا في الفصل  
الثالث) أو التناقضات الواضحة مثلما حدث مع لانوثا في الفصل الأول: «إما الموت وإما  
الحرية) تأتي المأساة كلها في صورة تمجيد رائع للحرية وهجوم دائم ومتواصل على  
الاستبداد ، الكلمة التي نلاحظ ظهورها من بداية الفصل الأول وحتى الأخير. في لحظة  
من لحظات القمة في المأساة تصيح لانوثا، في الفصل الثالث قائلة:

نظام! اعتدال! أمران في غاية الأهمية

ينتهك حرمتها المستبدون الماكرون!

النظام كلمة يطلقونها على هدوء المقابر

والحط من شأن أتباعهم.

والاعتدال كلمة يطلقونها على المعاناة الحقيرة

التي يوقر بها العبد سيده.

ولكن في مأساة أرياس جونتالو Arias Gonzalo حيث نجد هذه العملية الداخلية  
الهادفة إلى صبغ العمل بالصبغة الرومانتيكية، العمل الذي يأتي في صورته  
الكلاسيكية الجديدة، قد بلغت منتهاها ، ففيها نرى شخصية جونتالو قد اصطبغت  
تماما بالصبغة الرومانتيكية ، وها هي بعض الأبيات التي تحدد معالمه كشخصية  
رومانتيكية:

١- قدرى هو أن أهرب ممن أحب ،



وتسكن عاطفتى عالم الصمت (الفصل الثانى، المشهد الأول)

٢- مكروب دائما، مكفهر ... (ف: ٢، م: ٢)

٣- وسرعان

ماعلت جبهتك أحزان عميقة

وكشفت عيناك، رغما عنك،

عن عناية ساهرة. (ف: ٢، م: ٤)

٤- ولكن أحزانك الفظيعة تنمو، سويا... إلخ

وأما الذوق الرومانتيكى الخالص فنجدّه فى المشهد الرابع من الفصل الثانى،  
والذى يكتشف فيه أرياس جونتالو حبه لولية العهد ، وكذلك فلا يقل رومانتيكية هذا  
الحوار الذاتى الذى أتى على لسان ولية العهد فى الفصل الخامس:

... .. ليحيا جونتالو،

فليحيا وليفنى العالم... أيا مكانى

أن أحيا بدونه؟... فيه، وفيه فقط

أرى العالم أجمع متركزا.

وهذا التصريح، فى نهاية المأساة، التى أعلنت فيه بأن «الحب يساوى بين كل  
شئ». هذا الفصل الأخير، والذى أتى فى مجمله وسط ضغط درامى ممتاز، يمتلك قوة  
وكثافة درامية مأساوية ، إنه لمن العدل أن نعترف بالقيمة الأدبية والدلالة المسرحية  
لهذه المأسى المبشرة بالرومانتيكية التى أفرزها قلم مارتينيث دى لاروسا ودوق ريباش،  
والتي أسدل عليها النقد، وهو أمر ظالم فى رأى، ظلال الأعمال الدرامية الرومانتيكية  
التي كتبها هذان الكاتبان فيما بعد ، وبنفس الطريقة علينا أن نؤكد بكل قوة إصابة  
هذين الكاتبين فى استخدام الأبيات الشعرية ذات الأحد عشر مقطعا كأداة وحيدة  
للتعبير الدرامى، وليس ذلك راجعا لسبب آخر غير وحدة الإيقاع التى يعود إليها  
استخدامه، الذى أتى فى صورة واعية تماما وليست مجرد هوى فى النفس. إن التنوع  
فى أوزان الشعر داخل إطار المسرح لا يعد قيمة فى ذاته، ولا يفوق ، بالتالى، استخدام  
الوزن الواحد، وخاصة حين يأتى هذا الأخير ناجما عن وعى درامى تعد بالنسبة له

إرادة الوحدة فى العمل المسرحى حية أيضا مثلما هو الوضع فى العاملين المذكورين ، والدليل على ذلك أن الوعى الدرامى الحى والاستيعاب الراسخ والمتماسك للظاهرة المسرحية يأتى، على سبيل المثال، فى الملاحظات الهامشية التى أوردها مارتينيث دى لاروسا فى مؤلفة فن الشعر La Poética (١٨٢٧) ، وقد جرت العادة على إبراز ما فيها من كلاسيكية جديدة فى زمن أصبحت المبادئ المعمول بها، فى أوروبا، وحتى فى إسبانيا نفسها، هى تلك الخاصة بالبنية الدرامية والقائمة على فكرة الحرية الفنية، ولكن لم يكن هناك إلحاح بدرجة كافية على التحليلات الرائعة التى أنجزها مارتينيث دى لاروسا عن بنية الحدث التراجيدى لأعمال من المسرح اليونانى والمسرح الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على حد سواء. مثل هذه التحليلات تبدى كيف أن التراجيديا التى أتت فى صورة كلاسيكية جديدة من ناحية الشكل فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر قد خضعت لنظرية درامية متماسكة وعميقة فى فرضياتها الأساسية، النظرية التى قامت على رغبة فى التقدم لافى الركود، رغبة فى التميز والتفوق لافى التقليد البارد، وتحديدًا نجد أن أوديب Edipo (١٨٢٨) لمارتينيث دى لاروسا، التقليد القيم للأسطورة الكلاسيكية، تعد مثالًا واضحًا للكرامة والرفعة الدراميتين اللتين أمكن لتراثنا المأساوى الكلاسيكى الجديد الوصول إليهما.

### ٣- الكوميديا الكلاسيكية الجديدة .. موراتين :

La Comedia neoclásica. Moratin.

لم تكن سعيدة تلك المحاولات التى قامت من أجل خلق كوميديا وفقا للقوانين والقواعد، التى روعيت بصورة نسبية عالية أو بالإكراه، قبل موراتين الشاب. سنذكر هنا، على سبيل الحصر، لا بيتيميترا La Petimetra (١٧٦٢)، لموراتين الأب، والتى كان رأى موراتين الابن فيها بهذه الصورة: «جاء هذا العمل خاليا من القوة الكوميديّة، من الذاتية الأسلوبية الصحيحة». وما إن تجمعت فيه عيوب أعمالنا الكوميديّة القديمة مع القياسية العنيفة التى قصرها مؤلفها عليها، جاء العمل فى صورة تقليد ذى طابع غامض وغير مؤهل لكى يصبح بين كيانات المسرح ، إذا ما حاول ذات مرة تمثيله. «حوالى عام ١٧٧٠ كتب خوبيانوس: المجرم الشريف El delincuente honrado، فى أسلوب نثرى، ومكونا من خمسة فصول، ولكنه لم يكن خاضعا لوحدة الزمان والمكان، ومنتميا إلى نمط الدراما العاطفية أو «الكوميديا المثيرة للشفقة» Comedia Lastimera،

والتي تكمن غايتها في الدفاع عن نظرية - هي في هذه الحال ممثلة في التناقض بين القانون الذي يمنع النزال والعراك وبين قانون الشرف- نظرية تأتي في خدمة مُثُل إنسانية عليا. إن هذا العمل لخوبيانوس يرتبط بالدراما العاطفية «المدنية المتنورة» التي ظهرت في أوروبا في القرن الثامن عشر، والتي لها نماذج تمثيلية فرنسية هي *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu* (١٧٥٧): «الابن غير الشرعي، أو أمارات الفضيلة»، لديدرو، والتي تتبعها، بعد ذلك بأعوام، *Le Philosophe Sans le savoir* (١٧٦٥): «فيلسوف لا يدري أنه فيلسوف»، لمايكل جان سيداين، ضد ممارسة أعمال النزال، وجاءت سوابقها في أعمال مثل: *Le Préjugé à la mode* (١٧٣٥)، لنيفيل دي لاتشوسى، الذي اشتهر بأنه أبوه «الكوميديا العاطفية»، العمل الذي ترجم إلى الإسبانية عام ١٧٥١ على يد لوثان تحت عنوان: العقل مواجهة الموضة - *La razón Contra la moda*. وفي عام ١٧٨٤ كتب ثلاثة أعمال: الأسيرة الإسبانية - *La Cautiva española* لفورنير، الصانع *Los menestrales* لتريجيروس، وعرس كاماتشو الريكو لميلينديث بالديث، ونال العملان الأخيران جائزة في إحدى المسابقات وتم تمثيلهما في نفس هذا العام، أما فورنير، فقد قام بعد ذلك بسنوات، بافتتاح عمل له بنجاح ساحق عام ١٧٩٥ تحت عنوان: مدرسة الصداقة أو الفيلسوف العاشق *La Escuela de la amistad o el filósofo enamorado*.

وتبرز، باعتبارها مقدمات أقرب إلى كوميديا موراتين، تلك الأعمال المسرحية لكاتب الأسطورة الشهير توماس دي إيريارتي *Tomás de Iriarte* (١٧٥٠ - ١٧٩١). فيما بين ١٧٦٩، ١٧٧٢ ترجم بتكليف رسمي العديد من أعمال المسرح الفرنسي (المسرف *El malgastador*، الاسكتلندية *La escocesa* الرجل الشرير *El mal hombre*، الحديقة الصائبة *La Pupila Juiciosa*.. إلخ.) اثنان تمت ترجمتهما شعرا (اليتيم الصيني *El huérfano de La china*، لفولتير، والفيلسوف المتزوج *El filósofo casado*، لدوستيش) يدرجها ضمن مجموعة الأعمال الشعرية والنثرية (١٧٨٧). إن أول عمل كوميدي أصيل له هو: العمل الإلزامي *hacer que haces* (١٧٧٠)، والذي لم يفتتح على خشبة المسرح، قام بطبعه تحت اسم مستعار- مبدلاً الحروف إلى تيرسو إيماريتا *Tirso Imareta* وفي عام ١٧٧٣ نجد عملاً بعنوان السيد المدلل *El Señorito mimado* والمتضمن لنقد تربية الشباب، ولم يتم افتتاحه إلا في عام ١٧٨٨، والذي قال عنه موراتين: «إنه العمل الذي يمثل أول كوميديا أصيلة ظهرت على ساحات المسارح



الإسبانية، وتمت كتابته وفقا للقواعد الرئيسية التي أملتھا الفلسفات والنقد الجيد» ، وفي نفس هذا العام، ١٧٨٨، كتب السيدة سيئة التربية La Senorita mal Criada، وهو العمل الذي تم افتتاحه عام ١٧٩١، وعام ١٧٨٩ نجده يكتب El don de genres والتي لم تطبع حتى عام ١٨٠٥ (٢٢).

كان لياندرو فيرنانديث دي موراتين Leandro Fernández de Moratin (١٧٦٠ - ١٨٢٨) الوحيد من بين كتابنا الكلاسيكين الجدد الذي تمكن من خلق شكل قيم للكوميديا، والتي حملت اسمه، والتي أتت نتيجة لتناسق الكوميديا المدنية، التي تعنى بهجاء العادات، فيها يتألف، متحدین، اثنان من المواقف : موقف نقدي، يرجع إلى جذور فكرية، يعمل على بناء العرض والعقدة اللذين تشتمل عليهما الكوميديا، مظهرا، عبر وسائل أسلوبية ومضمونية خاصة بالهجاء «الذائل والأخطاء المشتركة بين أطراف المجتمع»، الثاني موقف عاطفي ، تمتد جنوره في أرض تأثيرية عاطفية، يساهم في بناء فك عقدة الكوميديا، والتي بواسطتها يتم إبراز «الحقيقة والفضيلة» المكونين الرئيسيين للقاعدة التي يقوم عليها السلوك الأصيل للإنسان.

هكذا يعرف موراتين الكوميديا: «محاكاة حوارية (في صورة شعرية أو نثرية) لحدث وقع في مكان ما وفي ساعات قليلة بين أشخاص معينين، والذي بواسطته، وبواسطة التعبير المناسب عن العواطف والطبائع، تتحقق السخرية من الرذائل والأخطاء المشتركة داخل المجتمع، لكي يحل محلها، بالتالي ، الحقيقة والفضيلة». هذا التعريف، مثله في ذلك مثل أي تعريف لنوع أدبي من قبل كاتبه، لا يحتوى، بالطبع إلا على قيمة نسبية ، ومن الطبيعي أن يتم تجاوزه في الحياة العملية للكاتب، مثلما يحدث مع موراتين ، ومع ذلك، فإنه لا يأتي هباءً ولا بد لنا من أخذه في الاعتبار، ليس فقط من أجل فهم العمل الأدبي الذي أفرزه قلم الكاتب وإنما باعتباره إعلانا للنوايا والأهداف. مما لا شك فيه أنه بالنسبة لموراتين تأتي الغاية التعليمية على درجة كبيرة من الأهمية، والتي يضمنها أعماله الكوميدية، وهذه الغاية التي كتبت من أجلها الكوميديا هي التي تحكم، على مستوى القصيد، بنية العمل واختيار الموضوع.

في التعليقات-الركن المكين - التي قيلت في حق المفاهيم العديدة لهذا التعريف الذي حدد به موراتين معالم الكوميديا، والتي أتت كلها على درجة كبيرة من الأهمية، كتب: «لا بد للكوميديا، إذن ، وخاصة الكوميديا الجيدة، من أن تقتصر على تقديم تلك الضلالات الشائعة التي تتولد من الطبيعة والاستعداد الخاص للبشر، من الجهل



المطلق، من الأخطاء المكتسبة فى التربية والتعامل، من كم القوانين المتناقضة الضارية، غير المفيدة أو العبثية، من إساءة استخدام السلطة الأسرية والقوى الباطلة التى تقوم على إدارتها، من الاهتمامات العامية أو الدينية أو السياسية، من روح التعاون، من الطبقة أو من المواطنة، من العادات، من الكسل ، من الشموخ، من المثل، من المصلحة الشخصية، من مجموعة من الظروف، من العواطف والآراء التى تنتج بصورة تأثيرية طبيعية رذائل وتمردات قادرة على تعكير جو الانسجام واللياقة والمتعة الاجتماعية، وتؤدى إلى نتائج ضارة بالمصلحة الخاصة والعامية». إذا ما كنت قد سمحت لنفسى بذكر هذا النص الموسع فهذا لأننى أرغب فى أن يصبح بمقدور القارئ أن يتثبت بقراءة واحدة من الوظيفة الموسعة والثرية والعميقة التى لابد للكوميديا أن تؤديها تجاه المجتمع وأفراده، وبالتالي، يصبح على وعى بالمستوى المعقد الذى كان يدور فيه فكر مؤلفها وفنه الدرامى المتشدد، وبعد ذلك، يضيف فى نفس التقديم: «إن رؤيته الخاصة قد هيأت له معرفة ما إذا كان الفن كافيا لتجنب الخطأ، فإنه وحده لا يعد كافيا لقول الصواب ، هذا الصواب ينجم عن أصول أخرى ، أمور لا يتعلمها الشاعر وإنما يجدها فى نفسه ، لا يكتسبها بقوة التعليم، وإنما تقدمها له الطبيعة»<sup>(٢٣)</sup> . لا الفن وحده ولا الإلهام، وإنما هما معا، من الأمور الهامة بالنسبة للكاتب الأصيل ؛ والدليل على كون موراتين من هذا الصنف من الكتاب نجده فى أعماله الكوميدية وما سار عليه من إيقاع درامى فعال.

يأتى الموضوع الأساس عند موراتين ممثلا فى التزييف وعدم الأصالة كأسلوب حياة ، ومن أجل أن يعبر عنه درامياً يلجأ إلى تناول موضوعات ثلاثة: حفلات الزواج (العجوز والطفلة El Viejo y la nina (١٧٩٠) ، البارون El barón (١٨٠٣) ، موافقة البنات El si de las ninas (١٨٠٦))، وتربية الشباب (المرائية La mojigata (١٨٠٤))، والكوميديا الشعبية فى عصره (الكوميديا الجديدة أو القهوة La Comedia nueva o el Café (١٧٩٢)) تأتى البنية الدرامية دائماً واحدة، وناجمة عن دمج الموقفين اللذين أشرنا إليهما آنفا: الموقف النقدي والآخر العاطفى.

تأتى كوميديا العجوز والطفلة El Viejo y La nina فى مقدمة الأعمال التى كتبها موراتين، على الرغم من كتابتها عام ١٧٨٦، نفس العام الذى قرأها فيه على فرقة مانوبل مارتينيث ، ولكنها لم تعرض على خشبة المسرح حتى مايو ١٧٩٠، ولقى من ورائها نجاحا ينطوى على كثير من المجاملة. كتبت فى شكل شعري شعبي مكون من

ثمانية مقاطع وقسمت إلى ثلاثة فصول، تدور أحداثها في مكان واحد وفي زمن لا يتخطى صباح يوم من الأيام، ويتركز حدثها حول الأزمة التي تنشب في كنف الحياة الأسرية بين العجوز ابن السبعين عاما، دون روكي، الذي ترمّل ثلاث مرات في حياته، وزوجته الشابه إيسابيل، التي تزوجت منه دون رغبة، حيث وقعت ضحية لكذب ولى أمرها الذي جعلها تعتقد بأن دون خوان، خطيبها، قد هجرها بغية الزواج من أخرى. تتولد الأزمة مع ظهور دون خوان. لا يتركز المحور الدلالي للحدث الدرامي في الغيرة والشرف من قبل الزوج العجوز، وإنما في الصراع الذي تولد داخل إيسابيل بين حبها الحى لدون خوان والتزاماتها الاجتماعية والأخلاقية كزوجة، ويأتى حل الصراع داخل الزوجة لصالح الواجب، ولكن هذا النصر الأخلاقي يحمل في طياته تدميرا كاملا لسعادتها الشخصية، كما يعنى، بالطبع، كسراً لموقف غير أصيل تمثل في زواجها من ذلك العجوز الذي لم يكن يربطها به شيء حقيقى، تتوجه إيسابيل حينئذ، كشر أدنى، إلا أنه شر، إلى أحد الأديرة لتعيش فيه حياة العزلة، الحل الذي يقبله دون روكي ولكن بعد أن يعترف بأنه كان سبب كل هذا الشر الذي وقع، «إذن فأنا- يقول- بسبب طيشي/ سبب كل ما حدث». نهاية غير سعيدة بكل تأكيد، انتصرت فيها الفضيلة والأخلاق الاجتماعية، ولكن على حساب تدمير حيوات شخصية وسعادتها، الأمر الذي حمل بول ميريمى Paul Mérimée إلى وضع الكوميديا «في إطار التراجيديا البرجوازية، والتي كانت تعرف آنذاك باسم كوميديا الأحزان والدموع» Comedia Lac-rimosa<sup>(٢٤)</sup>.

أما كوميديا البارون El barón، التي مثلت لأول مرة عام ١٨٠٣، فقد كانت نسخة أخرى من أوبريت إسباني كان يحمل نفس العنوان كتبه موراتين عام ١٧٨٧ من أجل أن يعرض عرضا خاصا في بيت الكونتيسة أرملة بنيابنيتي<sup>(٢٥)</sup>، كانت مكتوبة في صورة شعرية شعبية من ثمانية مقاطع ومقسمة إلى ثلاثة فصول، يدور الحدث في مكان واحد فقط وعلى مدى خمس ساعات تبدأ من الخامسة مساءً وحتى العاشرة ليلاً، يقوم موراتين بكشف النقاب عن الأعمال المغرضة التي يقوم بها أحد البارونات الذي، بتخفيه وراء مظهره النبيل، يحاول الاستيلاء على أموال فلاحه ثرية تدعى دونيا مونيكا، متزوجا من ابنتها إيسابيل، التي كانت مغرمة بأخر يدعى ليوناردو، شاب من نفس طبقتها الاجتماعية، الضحية هي دونيا مونيكا، التي أخطأت بإبدائها الزهو والتطلع إلى تغيير طبقتها بطبقة أعلى، فتنزع نفسها- كما يقول أخوها دون بدرو الذي

يجسد العقل السليم والحس المشترك- «من تلك/ الطبقة المتواضعة التي كنت/ تنتسبين إليها»، تعترض على الحب الطبيعي الذي جمع بين إيسابيل وليوناردو ، وبعد أن تبينت خداعها في النهاية، حين علمت بشخصية البارون المزيفة، تسمح وتعطي تصريحاً بزواج الشابين، مما يؤدي إلى إعادة بناء الوحدة الأسرية والرابطة الطبيعية- في الإطار الاجتماعي (زواج بين متكافئين) والعاطفي (زواج الحب لا المصلحة) - وبهذا ظل مبدأ السلطة سليماً، المبدأ المتجسد في الأم المخدوعة والعائدة إلى طريق العقل والرشاد، وفقاً لما أشار به أنديوك<sup>(٢٦)</sup>.

أما المرائية La majigata، المكتوبة عام ١٧٩١، فلم تعرض حتى عام ١٨٠٤ ، جاءت هي الأخرى في صورة شعرية شعبية من ثمانية مقاطع ، وثلاثة فصول، ووحدة الزمان والمكان التي روعيت فيها (حيث بدأ الحدث من العاشرة صباحاً حتى الخامسة مساءً)، وهي تقدم لنا القضايا المتوازية والمتناقضة لبنتي عمومة، كلارا وإيسابيل، تربت الأولى بأسلوب صارم وشديد والثانية في إطار من الحرية المعقولة ، لقد أدت التربية الصارمة التي أحاط بها دون مارتين ابنته، مصححاً بلا أدنى مرونة ما كانت ترتكبه من أخطاء بسيطة، إلى انحراف «ما كانت تتمتع به من خصال حميدة» ، حيث أجبرها على أن تغطي حقيقتها بقناع صارم وتتصرف بسلوكيات نفاقية حتى تتواءم مع (النموذج) الذي فرضه الأب ، ولقد أدت هذه التربية إلى خلق طبيعة أخرى في حياة كلارا أتت لتصبح دائمة فيها، مشوهة بهذا كيانها الإنساني الأول ، أما إيسابيل، الطبيعية جداً، التلقائية والأصلية، فتقدم درساً رائعاً في الوضوح والكرم ، على الرغم من أن كلارا المرائية المتصنعة، تلقى عقاباً في النهاية، مضطرة للزواج من الأحقق طالب نوات المال دون كلوديو، فالمنزب الحقيقي، حسبما اتضح ذلك منذ المشهد الأول للعمل، هو دون مارتين، الممثل لنظام تربوي وعقلية اجتماعية وأخلاقية خاطئة.

أما العمالان الممثلان لمسرح موراتين والكوميديا الكلاسيكية الجديدة فهما، مع ذلك، الكوميديا الجديدة أو القهوة وموافقة البنات، التي تعد من أعظم أعماله.

في التقديم الذي يصدر به عمله الكوميديا الجديدة La Comedia nueva كتب يقول: «من كثير من الكتاب الجاهلين الذين يملؤون مسارحنا بالأعمال الكوميديية غير الملائمة، والأعمال الهزلية السخيفة، والأغاني البلهاء والفاضحة صاغ (الكاتب) شخصية دون إيلوتريو، ومن النساء الكثيرات من مدعيات العلم والباعثات على الضيق، صور شخصية دونيا أجوستينا، من كثير من المتحذلقين والمنتفشين والمتكلمين، الذين



يدعون معرفتهم بكل شيء ، صور لنا شخصية دون إيرموخينس، من كثير من المهازل الوحشية، المليئة بالمقالات الأخلاقية، والحوارات الجانبية الفردية الثائرة، واستعراض الجيوش، والمعارك، العواصف، طلقات ودخان، صاغ (الكاتب) حصار فيينا الرهيب El gran Cerco de Viena ولكن لا وجود لهذه الشخصيات أو لهذا العمل ». لقد كشف نقاد الأدب عن حقيقة الشخصيات الواقعية التي اتخذها موراتين نموذجا لتحديد معالم شخصياته التي سخر منها، ورغم وجود نقد أدان الكاتب بسبب القسوة التي عالج بها شخصية كوميًا الطيب، والذي من المحتمل أن يكون هو النمط المعالج في شخصية إيلوتيريو، كما لم يتوان ناقد عن توجيه النقد إلى ذلك النمط الكوميدي المدان، مدعيا أن موراتين لم يكن يأخذ في اعتباره سوى إنجازاته الأكثر سوءاً. هذا الموقف لعلقة له على الإطلاق، بالطبع، بالنقد الأدبي ، والشخصيات والعالم الذي يسخر منه موراتين في أعماله الكوميدية تظهر قبل كل شيء زيف حيواتهم المتجذر ، فليس دون إيلوتيريو كاتباً أصيلاً، ولا دون إيرموخينس عالماً أصيلاً وإنساناً بارعاً، وكذلك فما دونيا أجوستينا بالمرأة الأصلية ، ثلاثتهم يحيون حياة مزيفة ، مدعين حقائق لا تتوافق مع الواقع ، وحياتهم ليست سوى كذبة خالصة، حياة فارغة.

يبدو لي أن موراتين يذهب إلى ما هو أبعد من النقد الأدبي أو، إذا ما أردنا، إلى الهوية الداخلية أكثر، حيث إن ما يظهر على السطح لا يقتصر على لا معقولية جنس درامي ما وخطأ ووحشية أسلوب كاتب درامي، أو عالم أو امرأة عالمة وعارفة بالأمور وبواطنها، وإنما الزيف المتجذر واللا أصالة لهوية ليست هي في الحقيقة ولحياة يحياها البعض ؛ ولهذا فإن السخرية من عالم، أو بالأحرى، عالم أدبي صغير تغوص في الأعماق ، أي أنها تصل إلى جنور النفس البشرية ذاتها. دون إيلوتيريو ودونيا أجوستينا، المتهمان باللا أصالة، يعتقان منها في النهاية ويقبلان العيش وفقاً لما جُبل عليه ، فقط، نرى دون إيرموخينس يظل على حاله دون خروج من دائرة اللا أصالة ، وهكذا تتحول قسوة موراتين إلى شفقة كبيرة بشخصياته حين يقوم هؤلاء، بعد الفشل في موقف غائى- بالاعتراف لأنفسهم بحقيقتها. لا يمكن اعتبار: الكوميديا الجديدة La Comedia nueva، بأي حال من الأحوال: «عمل كاتب ممتعض» مثلما يؤكد على ذلك- لاندري لماذا- بالبوينيا برات<sup>(٢٧)</sup>، وإنما، على العكس، عمل كاتب كان يمتلك ليس فقط فطنة نقدية رقيقة وإحساساً رائعاً، وإنما أيضاً إحساساً أخلاقياً عميقاً بالواقع والوضع الإنساني. ليس طريقاً جيداً ذلك الذي نسلكه في شرحنا للعمل أو للموقف



الإشكالي فيه مستخدمين أسلوب الامتعاظ أو الشكل المناهض للكاثوليكية والجمود، المؤكدة بصورة تطوعية، ذلك داخل الواقع الإسباني المعقد، لأولئك الذين يطلق عليهم المتفرنسين ، كما أنه لا يحمل جديدا في موضوعية الفهم النقدي ما يثار من شتائم أو تعبيرات جافة.

أما موافقة البنات El Si de Las ninas فتعد أعظم عمل كتبه موراتين لأسباب عديدة :

١- لرؤيتنا للفطنة والإحساس، أو العقل المنطقي والعقل العاطفي، أو الرؤية النقدية والأخرى العاطفية، يعملان جنبا إلى جنب في انسجام تام منذ البداية، وليس بصورة متتابعة كما في الكوميديا الجديدة أو في أعمال الكاتب الأخرى، مما يؤدي إلى خلق عالم كوميدي ومجموعة من الشخصيات التي أنعم عليها بالوحدة، وبالتالي، بالإنسانية السامية.

٢- نظرا للإيقاع المسرحي التام الذي يربط بعض المواقف ببعض الآخر.

٣ - نظرا لطبيعية وعدم الجبر أو ميكنة التوافق بين الوحدات المسرحية، تعمل وحدة الزمان والمكان على تكثيف وحدة الحدث، بدلا من عرقلتها أو إبدائها في صورة مصطنعة. وباعتباره عملا مسرحيا يكتسب تمامه الأسلوبى ، لا على حساب الوحدات المسرحية، وإنما بفضلها .

٤- نظرا لطبيعية وفعالية الحوار الذاتى الدرامية، وهى أمور لا تمكن فى شىء آخر سوى التوافق بين الكلمة والشخصية، الكلمة والموقف. لاتأتى اللغة فى خدمة ذاتها، وإنما فى خدمة الحدث الذى تقوم الشخصيات بتمثيله.

بالنسبة للموقف الدرامى الأساس للعمل الذى يجمع الشخصيات فى مكان واحد، وينجم عن اجتماعها هذا حدث الكوميديا، نجده كامنا فى حفلة عرس قائمة على أساس من الزيف واللا أصالة . فى الحقيقة، دونيا إيرينى، الأم، تتصرف بشئ من الزيف، حيث نجد سلوكها محكوما لا بسعادة أو حب ابتتها، وإنما بمدى راحتها وتطلعها للرفاهية، دونيا باكيثا، الابنة، رغم براعتها، لاتجد فى نفسها القدرة على التعبير عن نفسها بأصالة نظرا لنوعية التربية التى يسأل عنها المجتمع، الذى حول الأمر الطبيعى والشرعى إلى جريمة: حبها، أما بالنسبة لدون ديجو، زوج المستقبل الذى بلغ الثامنة والخمسين من عمره- أما باكيثا فهى فى السادسة عشرة- فهو رجل

يخادع نفسه، مثلما يحاول إظهاره موراتين في ردة فعل سيمون، خادم دون ديجو، وفي انشغال العجوز بأن يظل خبر هذه الزيجة سرا، ومن هنا يأتي استعجاله لطرده ابن أخيه من المنزل، وأخيرا، وحين يعي دون ديجو، في الوقت الذي يماط فيه اللثام عن الحب الذي يجمع بين باكيثا ودون كارلوس، عدم أصالة الوضع الذي أدى به إليه خوفه من العزلة الرهيبة في أحضان الشيخوخة، الأمر الذي أعلن، تماما، بعد هذا الإدراك والوعي، والذي يؤدي به إلى الاتصال الأصلي بذاته، يجد الصراع، القائم بواسطة لعبة تبادلية من الخداع وخداع الذات، حلا سعيدا، إذ باستطاعة كل فرد من أفراد الكوميديا أن يعيش الواقع بأصالة تامة، أي وفقا لحقيقة كل شخص، أما المجتمع، الذي يتمثل في شخصيات الكوميديا فيظل متهما ومعترفا له باللا أصالة. إن من يحقق النصر هنا، بصورة مثالية، ليس هو هذا أو ذاك الشخص، وإنما الحقيقة الواقعية، أي الطبيعة، التي ليست بالعقلانية فقط أو بالعاطفية فحسب.

إن موافقة البنات *El Si de las ninas* تمثل تماما بما لها من شكل درامي، وبنية المضمون غاية تصبو إليها الكوميديا الكلاسيكية الجديدة التي كتبها موراتين، وفيما يتعلق بالسوداوية التي أبرزها الكتاب والنقاد دائما والناجمة عن الدمج الرقيق بين الهجاء والحنان، تعد بالنسبة لي، انعكاسا قويا للشخصية الأساسية لموراتين الإنسان، أكثر من كونها إعلانا عن الرومانتيكية.

بعد عام ١٨٠٦ لم يعد موراتين لكتابة أي عمل أصيل ، وترك لنا، على العكس، صياغتين جديدتين لعملية كتبهما الفرنسي موليير: مدرسة الأزواج *La escuela de Los maridos* (١٨١٢) ، طبيب بالقوة *El médico a palos* (١٨٠٤) . في عام ١٧٩٦ نشر ترجمة مباشرة عن الإنجليزية لهاملت شكسبير، الذي قرأ أعماله في لندن أثناء مدة إقامته هناك في الفترة ما بين ١٧٩٢ ، ١٧٩٣ . في رسالة بعث بها إلى صديقه ميلون، مؤرخة في بولندا، أغسطس ١٧٩٤، كتب يقول: «يالها من مأساة إنجليزية، تحمل عنوانا لها هو «هاملت» ترجمتها من أولها إلى آخرها!»<sup>(٢٨)</sup>. لقد أثارت مأساة شكسبير في نفسه حماسا كبيرا، إلا أن النظام الدرامي لم يعجبه ، لا لأن شكسبير يعد كاتباً أكبر بكثير من موراتين، كما كتب بالبوينات برات ، ولكن لأن موراتين كان يعيش واقع عصره، وهذا العصر لم يكن قد نضج بعد لاستقبال شيء أسمى وأكبر ، ولابد لنا من أن نذكر هنا، مع ذلك أن موراتين كان الوحيد في عصره - ١٧٩٤ - لكونه لاتينيا لا جرمانيا - الذي عرف كيف يترجم شكسبير، بدلا من أن يغتاله عبر إعادة صياغة

أعماله بما يتوافق مع النوق الكلاسيكى الجديد ؛ وهذا دليل كاف للإعجاب والاحترام، ومن ثم، الوعى بالمهمة الوظيفية.

فى «الالتفاف» Advertencia الذى يأتى فى مقدمة ترجمته كتب موراتين هذه الكلمات التى نحكم عليها بأنها كلمات مثالية: «يكفى أن أقول، إنه من أجل ترجمتها فى صورة جيدة ليس فقط مهماً أن يملك المرء زمام اللغة التى كتبت بها، ولا أن يعرف التغيير الذى أحدثه فيها مرور قرنين من الزمان، دون التماهى مع الفطرة الشعرية للمؤلف، ومتابعته فى نشواته، والنزول معه فى سقطاته، والتكهن بأسراره، وإعطاء الألفاظ والعبارات التى ساقها قسراً من جانبه نفس القوة ونفس التعبير الذى أرادهما لها، وإلزام الغريب بالتحدث بلغة نبيلة وفصيحة...» (٢٩).

بالإضافة إلى القيم الأدبية والدرامية الخاصة بالكوميديا التى كتبها موراتين والتى جعلت منها أفضل انتاج مسرحى أخرجته الفن الدرامى الكلاسيكى الجديد على الساحة الإسبانية، وأهميتها فى تاريخ المسرح الإشباني الحديث تعد أمر استثنائياً؛ إذ أنها باعتبارها شكلاً درامياً تتجاوز صلاحية الفترة الكلاسيكية الجديدة وظلت تتابع مسيرتها كنموذج بنائى كوميدي على مدى القرن التاسع عشر بأكمله، حية، بصفتها شكلاً درامياً، أثناء الرومانتيكية ومحدثة تأثيراً كبيراً فى كتاب «الكوميديا السامية La alta Comedia». لقد عرفت كوميديا موراتين إذن، مغزى كبيراً يعنى، ليس فقط كمال الكوميديا الكلاسيكية الجديدة، وإنما صيغة درامية محملة بكل ألوان المستقبل.

وسرعان ما انتشرت بين من عاصره من الكتاب، وصورة تقليدية لهذه الكوميديا، ويبرز من بينهم ماريّا روسا جالبيس، التى بالإضافة إلى أعمالها المأساوية، ألقت أعمالاً كوميديّة (من جاور الأبله أصابته البلامة Un bobo hace ciento، الأنانى El egoista، غنادرة الأدب Los figurones literarios، الأسرة على الموضة La familia a la moda) وأفضل هذه الأعمال يتمثل فى «غنادرة الأدب»، حيث نشاهد فيها المتحذلق دون بانونثيو أو الغنادرة الآخرين من أمثال دون ثيليندرو ودون إبييتافيو ودون إسدرو خولو، وهى عبارة عن تقليد سعيد للكوميديا الجديدة.

من بين أولئك الكتاب الذين مارسوا كتابة الكوميديا الكلاسيكية الجديدة على مدى الثلث الأول من القرن التاسع عشر، والذين يسيرون على نهج موراتين، يمكن أن نبرز أسماء مؤلفين هما: مارتينيث دى لاروسا ومانويل إدواردو دى جوروستيثا (١٧٨٩ -

(١٨٥١)، المولود في بيراكروث، من أبوين إسبانيين، تلقى تعليمه في إسبانيا وكان ممثلاً للمكسيك حين أعلنت استقلالها، أما الكاتب الأول فقد أخرج لنا أربعة أعمال كوميدية: (نفوذ الوظيفة ! ! Lo que puede un empleo البنت في البيت والأم في القناع La Nina en casa y la madre en La máscara الغيرة بلا أساس Los celos infundados أو الزوج في المدخنة El marido en la Chimenea العرس والعراك La boda y el duelo) من المدرسة الكلاسيكية الجديدة، مثلث الكوميديا الأولى عام ١٨١٠ في قادش Cadiz، ونشرت الأخيرة عام ١٨٢٩، رغم أنها كتبت قبل ذلك بسنوات، وجاءت «الالتفاتة» التي تصدرتها متضمنة لتعريف لها من قبل المؤلف يصفها بأنها «كوميديا تنتمي إلى مدرسة موراتين»<sup>(٢٠)</sup>. أما فيما يتعلق بجوروستيئا، فإن أعماله الكوميدية الخمسة الأصلية، والتي كتبت فيما بين ١٨١٨ و ١٨٢٣ (الرفق بالجميع Indulgencia para todos، ١٨١٨ العادات القديمة Las Costumbres de antano، ١٨١٩، النساء والرجال Las mujeres y los hombres، ١٨١٩، نون ديجيتو، ١٨٢٠، أعيش معك على الخبز والبصل Contigo pan y cebolla، ١٨٢٣، وقد كتبت الأخيرة في صورة نثرية) تنتمي هي الأخرى إلى مدرسة موراتين الكلاسيكية الجديدة، على الرغم من أن الكوميديا الأخيرة، التي تشمل على هجاء موجه لسيدة رومانتيكية شابة لا تراعى وحدتي المكان والزمان، إلا أنها تحتفظ بطابعها الكلاسيكي الجديد فيما يتعلق بغايتها الأخلاقية والأسلوب الذي كتبت به<sup>(٢١)</sup>.

وكذلك فإن تأثير موراتين، فيما تركه من شكل درامي، يبقى واضحاً أيضاً وحاسماً في كتابات أعظم وأهم كاتب درامي في الفترة الرومانتيكية، بريتون دي لوس إريروس، Bretón de los Herreros،

#### ٤- دون رامون دي لاکروث (١٧٣١ - ١٧٤٩) والساينيت:

Don Ramón de la Cruz (1731-1749) y el Sainete

بدأ دون رامون دي لاکروث مشواره الأدبي باتباع النماذج الجمالية للمدرسة الكلاسيكية الجديدة، حيث أظهر ولاءه في السيرة على نهج فن الشعر للوثان Luzán، يكمن مجهوده الدرامي، أساساً، في دوره كمترجم، ترجم أعمالاً تراجيدية لراسين (بايا ثيتو Bayaceto) ولإيطالي زينو (سيسوستريس) وميتاساسيو (آنيثيو، تاليسترس) ولشكسبير (هاملت)، وأعمالاً كوميدية لفولتير (الاسكتلندية La escocesa)



وبياومارشس (لا إوخيثنيا La Eugencia) وبالإضافة إلى ما قام به من ترجمات، نجده قد أعاد صياغة، أو بالأحرى، «أصلح» أعمالا من المسرح الباروكى وكتب الأوبريتات. إن حماسه للفلسفة الجمالية للكلاسيكية الجديدة، والذي لم يكن قويا بدرجة كبيرة، يتناقض رويدا رويدا حتى يحل محله موقف آخر مناقض، يعلن فيه معارضته الجلية للاتجاه الكلاسيكى الجديد فى المسرح فى عام ١٧٦٥ جاء قطع الصلة مع عالم الكلاسيكية الجديد تاما، وهكذا أصبح رامون دى لاکروث يكرس مجهوداته بصفة كاملة لكتابة المهازل المكونة من فصل واحد والتي عرفت باسم «الساينيت» ، وهى الصورة الثمانى عشرية (القرن الثامن عشر) لكتابة المهازل التى عرفت فى السابق باسم (إنتريميس entremés)، وإذا ما عاد الكتابة المأساة فإن ذلك يأتى رغبة منه فى التقليد الساخر، مثلما فى «مانولو» (1769) Manolo أو فى المونيويو El Munuelo (١٧٩٢) من مثيلاتها من المأسى.

إن الساينيت، باعتباره عملا مسرحيا كوميديا قصيرا، كتب فى صورة شعرية مكونة من ثمانية مقاطع ، مقطع بالأغاني، يعد الجنس المسرحى الأكثر شعبية فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. وما هو دون رامون دى لاکروث، مدافعا عن المهازل التى كتبها، ذكر يقول عنها: «إنها بمثابة رسم دقيق للحياة المدنية وعادات الإسبان» «ليس هناك ولا وجد من قبل اختراع درامى أكثر من نقل صورة للأوضاع المشاهدة فى الواقع، أى معالجة الأشخاص، لغاتهم، أعمالهم وعاداتهم... أولئك الذين قضوا أوقاتهم فى مرج يقام فيه عيد صان إيسيدرو، والذين زارو السوق القديم صباحا، والميدان الكبير بمدريد يوم ما قبل أعياد الميلاد، المرج القديم فى الليل، وسهروا ليلتهم فى أعياد صان خوان وسان بدرو... أى أولئك الذين شاهدوا أعمالى الهزلية، التى ما كانت تزيد فر عرضها على المسارح أكثر من خمسة وعشرين دقيقة...، بإمكانهم الحكم عليها إذا ما كانت نسخة أم لا مما لاتشاهده عيونهم ولما تسمعه آذانهم، إذا ما كانت الأحوال صالحة بما يتوازى مع الأرض التى يسيرون عليها، والمشاهد لاتمثل تاريخ العصر الذى نحياه... أنا أكتب، والواقع يملأ على ما أكتبه». إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن هذا الواقع الحقيقى قصير جدا فى سعيه ونشاطه ولا أهمية له ، وأن هذا التاريخ سطحي العادات فسوف تجتمع بين أيدينا صورة دقيقة عن العالم الذى درات فيه هذه الأعمال الهزلية، وتقنياتها وغايتها.

فى بعض المهازل يقدم، ناقلا ما هو حقيقى وما هو متخيل، مشاهد من حياة الشوارع المدرىدية، إما بتقنية تصويرية للأشخاص، التى لا تتعدى كونها تمثل صورة سطحية لما هو مصور (مرج القديس إيسيدرو La Pradera de San Isidro، الريترو فى الصباح El Retiro Por La mañana، الميدان الكبير (لابلاثا مايور فى أعياد الميلاد) La Plaza Mayor por Navidad .. إلخ) وإما عن طريق تقنية هجائية غير متعمقة، مثل: هالة المصباح El fandango del Candil ، أما فى بعض المهازل الأخرى فنراه يحملنا إلى دواخل الطبقة المتوسطة، وذلك بهدف إطلاعنا على طرائق سلوكهم وتصرفاتهم، فى وحدتهم وحين يتواجد معهم غيرهم كما نلحظ ذلك فى (الحفل الراقص El Sarao، ندوات مدريد Las tertulias de Madrid .. إلخ) تأتى «صورة» هذا المجتمع فى شكل بدائى ، وتركز دائما على مظاهرهم الخارجية أكثر من التركيز على نواتهم، إن ما يحاول المصور التقاطه هو، من ثم، الهيئة الخارجية. وفى النهاية يقدم لنا فى مجموعات أخرى من المهازل فرصة تمكنا من الدخول إلى عالم الأحياء الوضيعة حتى نتسلى بمشاهد حياة بعض أنماطها (القسطل المطحون Las Castaneras Picadas، سلة بائع الرقاق La Cesta del barguillero، مشارب بويرتا ثيرادا Aguaderos de Puerta Cerrada ... إلخ)

لم يعمل التصوير للحياة المدرىدية، أو العادات، ولا كون هذه الأمور تمثل «وثائق لعصرها» ولا النمطية ولا حتى الشعبية على إنقاذ هذه الأعمال الصغيرة مما هى عليه: فهى جنس مسرحى عامى، يتمتع بنوعية درامية وضيعة، وكوميديية بسيطة وفقيرة لعلها تكون هامة بالنسبة لكاتب تاريخ مدينة مدريد، ولكنها لا تكاد، بصفتها مسرحا، تعنى شيئا. إن من يسير على خطوات ما ينصح به منينديث بيلايو، الذى كتب يقول : «إن من يهب باحثا عن إسبانيا فى القرن الثامن عشر، فسوف يجدها فى أعماله الهزلية، وفقط يجدها فى هذه الأعمال الهزلية التى كتبها» يبنى فى النهاية بالغش والخداع، حيث لا يوجد من إسبانيا القرن الثامن عشر سوى القشور. وما هو دون رامون دى لاكروث، مصور الميادين والشوارع، حين يأتى على ذهنه «تصوير الأفراد» يقوم بتصوير الملابس والشعور المستعارة.

هذه الصورة التى ينقلها دون رامون دى لاكروثا لإسبانيا كانت واقعة فى الفترة ما بين ١٧٦٢ و١٧٩٢، وهى الفترة التى كتب فيها أعماله الهزلية. من هذه الصورة الكلية لإسبانيا، نجد أفضل جزء فيها هو الذى يرسم الواقع الشعبى، حيث نجد أفرادها

يعالجون بكل أشكال اللطف والظرف، بعد أن يدخر كاتب المهزلة الصورة الساخرة للأفراد الذين ينتمون إلى الطبقة المتوسطة، دون أن يُعنى له قط توجيه مثل هذه السخرية إلى الطبقة الأرستقراطية.

وما إن أصبح رامون دى لاكروث المالك الأوحـد للساحات المسرحية المديـدية، حتى سار على نهجه جمع من المقلدين لكتاباتـه الهزلية، غير أنها أتت أقل منها فى الروح الفكاهية والاستحقاقات الأدبية، ومن بين هؤلاء يبرز فى المقام الأول القادش خوان إجناسيو جونتاليث ديل كاستيو (١٧٦٣ – ١٧٩٩) ، وحين أقدم الكاتب على كتابة أعماله جعل أحداثها تدور فى ساحات الأندلس، ووجد بها أيضا روح السخرية من الطبقة المتوسطة، وخاصة ضد أنماط بشرية معينة مثل، ولى الأمر، والطبيب والمحامى أو الغندور ، وتعاطفه مع الأنماط الشعبية من المتغندرين رجالا ونساءً. من بين أفضل أعماله الهزلية يمكن أن نذكر: مقهى قادش El Café de Cádiz بيت الجيران La Casa de vecindad، من جزئين، دوروتيا البرئية La Inocente Dorotea أو سلسلة الجندى الصلف El Soldado Fanfarrón، من أربعة أجزاء<sup>(٢٢)</sup>.

## الفصل الخامس

### المسرح فى القرن التاسع عشر

#### ١- الدراما الرومانتيكية:

##### El Drama Romántico

لقد ظهرت الدراما الرومانتيكية وفرضت نفسها فى إسبانيا بعد عدة سنوات من ظهورها فى إنجلترا وألمانيا وفرنسا وإيطاليا، وهى البلاد التى كان قد بلغ فيها الاتجاه الرومانتيكى فترة نضجه ، وأعطى أفضل ثماره فى الوقت الذى كانت إسبانيا تشهد على خشبات مسارحها نجاح دون ألبارو Don Alvaro أو قوة القدر La fuerza del sino (١٨٣٥)، لدوق ديباس، العمل الرئيسى للمسرح الرومانتيكى الإشباني. فى العام السابق كان الجمهور المديدى يحضر تمثيل: مؤامرة فينيسيا - Conjuración de Venecia، لمارتين دى لاروسا، وماتياس، ولارا، الذين افتتحوا الفترة الرومانتيكية للدراما، والتى سرعان ما انتهت ، حيث إنه فى عام ١٨٤٩، والذى شهد افتتاح: خائن وغير معترف وشهيد: Traidor inconfeso, y mártir لثوريا، يمكن القول بأنه قد انتهت صلاحية المسرح الرومانتيكية. أول مايبرز، إذن فى تاريخ الدراما الرومانتيكية الإسبانية هو ظهورها المتأخر واستمرارها القصير. لقد جاء هذا التأخير وثيق الصلة بالوضع السياسى فى إسبانيا خلال السنوات الرئيسية للاستبداد والرقابة الأدبية فى فترة حكم فيرناندو السابع ، الذى خلق مناخا يختلف تماما مع حرية الإبداع الفنى، فقام بنفى المفكرين الإشبانيين ومنع الفكر من أن يسير فى مساره الطبيعى، كذلك المعتقدات والمواقف التى تخمرت فى الذاكرة الإسبانية. لما كانت الرومانتيكية كموقف حيوى يمكن تلمسها فى المجتمع الإشباني منذ بلاط قادش Las cortes de Cádiz، مثلما أشار خوليان مارياس، فإن تبلورها فى أسلوب أدبى ملائم لم يحدث إلا وقت رجوع المهاجرين الليبراليين، ويعد وفاة فيرناندو السابع، ولكن بالإضافة إلى الظروف



السياسى الذى آخر الظهور والنجاح الأدبى للرومانتيكية، علينا أن نأخذ فى الاعتبار كذلك - باعتباره عاملا مهما - ثقل التربية الأدبية الكلاسيكية الجديدة الجاثمة على صدر جيل مارتينيث دى لاروسا وبوق ريباس، الجيل الذى كان مكلفا منذ شبابه بإنجاز الثورة الأدبية فى إسبانيا والذى ، على العكس ، حاول القيام بها بصورة ما جزئيا حين بلغ مرحلة النضج، وقد جاء ذلك لحاجة داخلية أقل من التشبع وتقليد الآداب الفرنسية والإنجليزية. هكذا، فإن الأدب الرومانتيكى الإشباني قد حمل فى طياته، منذ بدايته، بذور تفككه، وذلك إذا ما أخذنا فى الاعتبار أنه قد جاء نظرا لموقف تم تبنيه بوعى تام، أكثر من كونه نموا عضويا بموجب ضرورات روحية لا يمكن تفاديها، وكرد على موضة سائدة. من هنا أتى هذا الإبداع فى الفراغ، وهذا التفخيم الشكلى وهذه البلاغة والجوهر الفكرى قليل العمق الذى أتى يميز غالبية الإنتاج الرومانتيكى الإشباني ، الذى تغيب عن ساحته الأهمية الأصيلة نظرا لغلبة الإشكالية الأصيلة أيضا، حيث إن كتابنا الرومانتيكين، باستثناءات مشرفة (لارا ، على سبيل المثال)، لم يتمكنوا من الوصول إلى أن يعيشوا حقا، ومن الداخل، باحتدام، وجودهم الشخصى. إنهم ، بقدرما، ورثة مشاكل مستوردة، ما كان عليهم أن يبحثوا عن حلول لمشاكل تولدت عفويا وبجدية، فى حياتهم الشخصية، مشاكل قائمة تعمل على مضايقتهم، وإلزامهم بالرد عليها، متجذرة فى أعماق الوعي؛ لهذا، فقد جاء مرور الرومانتيكية وأجناسها الأدبية سريعا ومرات نادرة نراها قد تعمقت أو بلغت نفس المستوى من الأهمية أو ثراء روحانيا مماثلا لما كانت عليه فى بلاد أوروبية أخرى. إن الرومانتيكية الإسبانية عانت - فى الغالب الأعم - من عجز راديكالى بالنسبة لقضية التأمل الباطنى .

فقط، حين نأخذ فى الاعتبار كل ما أشرت إليه الآن، يمكننا أن نفهم بأن الدراما الرومانتيكية الإسبانية، وعامة أدبنا الرومانتيكى، قد اشتتلا على نصيب من جمال وثراء الشكل يفوق عمق وأصالة المضمون، وأننا نجد أفضل قيمهما فى الشكل لا فى المضمون.

وكذلك فلا يجب أن ننسى بأن الدراما الرومانتيكية لم تتجح قط بصورة كاملة وما استحققت قبولا جماعيا، ولا حتى فى سنوات ازدهارها، وخلال أفضل خمسة عشر عاما من حياتها، منذ ١٨٢٥ وحتى ١٨٥٠، جاءت مجادلة «الكلاسيكيين» و«الرومانتيكيين» لتملا بإيقاعاتها الحماسية المناخ الأدبى ومجالات تلك الفترة، والتى

يبرز من بينها إلى جانب: الفنان El Artista (١٨٢٥ - ١٨٣٦)، لا تنساني - No me olvides (١٨٢٧-١٨٣٨)، المدرسة الفنية والأدبية EL Liceo Artístico y Literario (١٨٢٨)، وغيرها الكثير<sup>(١)</sup>، والمجلة الأسبوعية الحاملة EL Semanario Pintoresco (١٨٣٦-١٨٣٧)، التي تأسست عام ١٨٣٦ على يد ميسونير ورومانوس، مؤلف، بين مقالات هجائية عديدة للرومانتيكية، الرومانتيكية والرومانتيكيين E L Romanticismo y románticos، الذي اشتمل على تقليد ساخر، ونشر عام ١٨٣٧، نفس العام الذي شهد افتتاح: عشاق ترويل Los amantes de Tervel، لهرتزينبوخ، الذي أتى بعد دون ألبارو Don Alvaro (١٨٣٥) لدوق ريباس و الغزال: EL Trovador (١٨٣٦)، لجارثيا جوتيريث، وخلال نفس هذه السنوات التي شهدت مجادلة ساخنة، قام ممثلو المدرسة «الكلاسيكية» والمدرسة الرومانتيكية بافتتاح أعمالهم دون أن يتمكن أحدهم من هزيمة الآخر، وظهر أنصار المدرسة «التوفيقية» وحدث أن تسلسل العديد من أفراد الأحزاب الأدبية المتطرفة والملتزمة إلى أماكن أخرى، ومن هذه الأماكن إلى تلك الأحزاب.

## ١- السمات العامة للدراما الرومانتيكية:

( أ ) تأتي العناصر الشكلية التي ميزت هذه الدراما، بقدر كبير، رداً على الرغبة في التخلص من البنية الدرامية الكلاسيكية الجديدة، معارضين الوحدة ذات النغم الواحد لها، وبنيتها المنظمة باستخدام الحرية كمبدأ فني، الحرية التي لا تقوم على أساس من تقليد «الطبيعة»، مثلما حدث في مسرح العصر الذهبي، وإنما على نظرية فنية ترفض كل ما من شأنه أن يمثل قاعدة أو معياراً، باسم الفن نفسه تحديداً، الذي يتحول إلى سبب كاف في ذاته. وقد تمت إزاحة الحدود التي كانت تفصل وتحدد الأجناس الدرامية مما أدى إلى الخلط بين ما هو تراجيدي وما هو كوميدي، ليس بحثاً عن التصوير «الاحتمالي» للواقع فحسب، وإنما عن التعبير عن كل ما به من أمور مضحكة، القيمة الرئيسية الجديدة التي تم اكتشافها، وذلك عن طريق التقابل بين القيم الموجبة والآخرى السالبة للوجود البشري، وهذا من خلال منظور مثالي أساساً. وقد أتى الخلط بين المأساة والكوميديا مصحوباً بالخلط بين الشعر والنثر، رغم أن هذا الأخير لم يظهر إلا في قليل من الأعمال، ولم يبلغ حد النجاح، والذي كان قائماً بصورة أكبر على أساس

من الرغبة الشديدة فى الأصالة ، لا على أسباب فنية راسخة ومتماسكة ، ولا على أسباب درامية ، حيث إن مثل هذا الخلط ، من خلال وجهة نظر مسرحية خالصة ، كان يمثل خطأ أكثر منه صوابا ، ومشبع بأمور اصطناعية أكثر من الأخرى الطبيعية ، حيث إنه لا فى دون ألبارو Don Alvaro ولا فى الغزال Trovador ، أو فى عشاق ترويل Los amantes de Teruel الأعمال التى شهدت خلطاً للشعر والنثر ، يمكن الكشف عن أسباب داخلية، مرتبطة بالجواهر الدرامى ذاته ، تعمل على تبريرها ، إذ الانتقال من النثر إلى الشعر والعكس ، يعد أمرا تعسفياً ؛ لهذا وبسبب هذا التعسف نفسه حين تنتهى هذه اللحظة الأولى التى يقوم فيها الكتاب بالاستسلام الحماسى لمتعة التخلّى عن كل قاعدة والتزام ، مثلهم فى هذا مثل التلاميذ فى إجازاتهم حين يحاولون الارتكاز على عدم النظام العفوى المحض ، تختفى تلك المهاجنة وتقتصر الكتابة على استخدام الشعر فقط ، بتعدد ثرى فى الأوزان الشعرية، مثلما حدث بالنسبة للفن الدرامى فى القرن السابع عشر ، رغم أنه لم تكن هناك تلك الموازنة التى حصل عليها كبار كتاب العصر الباروكى بين الشعر والموقف الدرامى.

لم تعد هناك مراعاة لوحدتى الزمان والمكان ، وقد أتى تعدد الأمكنة المسرحية وتفضيل بعض هذه الأمكنة (الضريح ، المناظر الطبيعية الوعرة والمعزولة ، سجن مظلم) أمرا خاصا بالدراما الرومانتيكية ، كما أتت التغيرات المتواترة للأمكنة ردا على البنية الديناميكية للحدث ، أو بالأحرى ، على الدسياسة المعقدة الخاصة يمثل هذه الأعمال التى يظهر فيها البطل دائما مدفوعا بالحاجة إلى التغيير التى لا يمكن تفاديها.

وفى مواجهة غيبة الإشارات المسرحية المميزة للمسرح الكلاسيكى الجديد ، تتوافر فى الرومانتيكية تلك الإشارات التى تتعلق بالإخراج المسرحى أو مواقف الشخصيات على حد سواء . فى مواجهة اللاعلمانية والطابع التجريدى للمكان فى الدراما المأساوية عند الكلاسيكية الجديدة ، نجد الدراما الرومانتيكية تتميز بعلمانية قوية وتجريد مكثف للمكان المسرحى ، يأتى الحدث دائما محدد المكان بعناية فائقة ، مدرجا فى ظرف مكانى - زمانى محدد ولا يعد فن تزيين المسرح مجرد إطار بسيط للحدث ، وإنما ، فى مرات عديدة ، يقوم بمهمة درامية على درجة عالية من الأهمية .

تتنوع عدد الفصول بين ثلاثة أو أربعة أو خمسة ، وأحيانا مثلما فى دون ألبارو Don Alvaro أو الغزال El Trovador، يطلق عليها اسم خورناوس Lornadas، كإعلان عن صفة القرابة مع المسرح القومى فى العصر الذهبى ، وأحيانا أخرى ، نرى كل فصل يحمل عنوانا دلاليا لمعنى أو جوهر الحدث أو الموقف ، وها نحن نضرب مثلين على ذلك : الغزال (الفصل (خورنادا) الأول : النزال El duelo، الفصل الثانى : الدير El convento، الثالث : الفجرية La gitana ، الرابع : التنزيل La revelacion ، الخامس : التعذيب البدنى El Suplicio) . دون خوان تينوريو Don Juan Tenorio (الجزء الأول الفصل الأول : إباحية وعار Libertinadie y escandalo، الثانى : البراعة Destreza ، الثالث : التدنيس Profanacion الخامس : الشيطان على أبواب السماء El diablo a las puertas del ciélo، الجزء الثانى ، الأول : خيال دونيا أينس La estatua de don Gonzalo ، الثانى : تمثال دون جونتالو La sombra de dona Inés ، الثالث : رحمة الرب وتمجيد الحب Misericordia de Dios y apoteosis del amor).

( ب ) إذا ما انتقلنا من العناصر الشكلية إلى دراسة الشخصيات ، فستبرز فى اللحظة الأولى شخصية البطل سواء كان رجلا أم امرأة ، البطل والبطلة الرومانتيكيين ، وبالنسبة للملامح المميزة للأول فهى السر الغامض والعاطفة المشنومة ، وأما البطلة: العذوبة والبراءة وقوة العاطفة . يبدو البطل الرومانتيكى بالنسبة للآخرين فى صورة رجل غامض ، مجهول أو غامض الأصل ، يحمل فوق رأسه قدرا مشنوما ينزل المصائب بهؤلاء الذين يحبونه والذين يحبهم، جميل من الناحية الجسمانية والروحية على حد سواء، حيث يجمع فى ذات الوقت بين ما هو ملائكى وما هو شيطانى، يحب الحرية فوق كل قيمة أخرى فى الوجود، وفقط بهذا الحب يتنافس الحب مع الحب، الذى يتجسد فى المرأة، ومثلما تفعل الرياح بشراع المركب ، حيث تملؤه بالهواء وتدفعه ، هكذا نجد المثل الأعلى يهب على روح البطل ثم يدفعه إلى الأمام، نشوانا حتى الثمالي من الجمال، إنه من أكثر الرجال أهمية، والرجل الذى يعيش فى توتر دائم لا ينطفى، رجل الحالات المتطرفة الذى يهبط من قمة المتعة إلى حافة الألم، الباحث عن السعادة، والذى تبحث البلايا عنه، القادر على أن يحيا الحياة بكل ما فيه من قوة ، يصحبه الموت ثم يتخطفه ، أو يتوارى عنه حين يخرج فى طلبه ، وها هو مثال لذلك من «خائن وغير



معترف وشهيد» Traidor inconfeso y mártir ، والذي يغنى عن أمثلة أخرى  
عديدة يمكن الإتيان بها :

جابريل : ... أنا إنسان

ألحق الخراب بالمكان الذي أحل به

وكل ما ألمسه يذبل

وحيث تطأ قدمي يحل الدمار .

ثيسار : ماذا يهمني ؟ الهول نفسه

لما بك من سر غامض

إنه يربطني في إثره

وأجدني متوجها نحوه معصوب العينين .

وسط هذا الوجود العاصف للبطل الرومانتيكي، الذي يملأ السويداء المظلمة  
والحزن المتقد - اللذين يملآن قلبه - بالوضاحة والنضارة، تظهر «كما لو كانت ملاكا  
نورانيا» شخصية المرأة الرقيقة، التي تعبر عن الحنان كله والولاء في تمامه ، القادرة  
على البطولة في كمالها والتضحية الأجمل، الخالصة والمتعلقة ، والتي تبدى استعداداً  
مسبقاً، منذ اللحظة التي يتولد الحب فيها، للألم والموت ، لقد ولدت من أجل الحب،  
وتعيش له وعلى استعداد لمقابلة الموت فداءً له.

وحول هاتين الشخصيتين نرى الشخصيات الأخرى، يتحرك كل واحد منها  
مدفوعاً بعاطفته، وقد تلخص وجودها في الوقوف أمام إتمام الحب بين البطلين أو في  
الحضور عاجزين إلى الدمار والكارثة الختامية .

( ج ) الموضوع الأساسي لهذه الدراما هو بالطبع الحب ، حب مطلق، بعيداً عن  
مجالى الخير والشر، والذي نظراً لما تتمتع به من طابع مطلق لا يقبل  
معاهدات أو التزامات من أى نوع مع العالم، النسبى فى الغالب ، وإذا ما  
أقدم على الالتزام بعهد ما، إذا ما حدث تنازل من قبل أحد العاشقين، من  
أجل الوفاء بقوانين العالم (الرحمة النبوية ، الشرف) فلن يحصد سوى  
الألم والموت. إن الحب يفهم فقط على أنه "sub specie tragoediae"  
«تراجيديا بونية» ، إن العاشقين يتطلعان إلى تحقيق جوهر الحب نفسه،

الاتحاد الكامل والكلى على هذه الأرض ، متحمسين لتجاوز كل الحدود. إصراره وإلحاحه موجه إلى الميتافيزيقية المستحيلة ويحمل في ذاته، كحل وحيد ، الموت ، وبهذا يصبح المعالج دراميا هنا هو جوهر الحب الإنساني ذاته في تطلعه إلى أن يحيل إلى حقيقة واقعة كل ما لا يمكن أن يعاش إلا في الخيال والتطلعات ، للوهلة الأولى يبدو كما لو كانت البطلة والبطل في إنسانيتها والموت في انتظارهما، يعانيان الموت دونما ذنب، فهما ضحيتان لحظ أو قدر أعمى، وللأسف، فإن القدر أو الحظ يقوم بدوره في أغلب الأحيان بطريقة ميكانيكية، أى باعتباره عنصرا مسرحيا أكثر منه دراميا في خدمة الدسيسة أكثر من خدمة الحدث. في مرات نادرة نراه يصل إلى درجة القدر أو المصير، كى يبقى مجرد صدفة، ويبدو أن الكتاب الإسبان يدفعون بأبطالهم إلى النزول فى سباق حواجز من شأنها أن تقف بصورة منهجية فى طريق تحقيق الحب. إن إعطاء الأولوية للدسيسة قبل الحدث يمنع فى مرات كثيرة، الحب باعتباره موضوعا أساسيا من بلوغ بعده المتساوى الأصيل. إن عدم وجود العمق الدرامى يتم تعويضه أو استبداله بالمهارة التى تعمل على بناء دسيسة معقدة، مليئة بالأحداث وبالتكثيف، فى المشاهد الرئيسية، للعنصر الغنائى.

ويأتى موضوع الحرية ليكون ثنائيا مع موضوع الحب، الحرية الخالية فى الغالب من التورط فى مجال السياسة، الأمر الذى كان ملازما لها فى التراجيديا الكلاسيكية الجديدة. ما كان هناك يمثل فكرة عن الحرية يعتبر هنا بمثابة الإحساس بالحرية .

( د ) هناك عنصر يرجع إلى أصول كلاسيكية، يلقي معالجة تأثيرية فى العديد من الأعمال الدرامية الكلاسيكية الجديدة الهامة، هو التعرف على شخص مجهول الهوية « anagnórisis » وبما أن دوره يقتصر فى بنية الحدث على رفع الحدة والتوتر فى المناخ التراجيدى، فيستخدم ميلودراما لأحداث المفاجأة والرعب ويتسم عادة بالحيلة المسرحية أكثر من كونه عنصرا دراميا شرعيا. فى الغزال El Trovador نكتشف أن مانريكى هو أخ لذلك الشخص الذى أمر بقطع رقبتة. فى: خائن وغير معترف وشهيد نجد أن البطلة هى ابنة ذلك الرجل الذى أمر بإرسال محبوبها إلى الموت ، وفى مؤامرة فينيسيا ، نجد أن روجيرو المحكوم عليه بالموت لجريمة القامر ضد

السلطة الحاكمة، هو ابن لذلك الرجل الذي عمل جاهدا على إرساله إلى منصة الإعدام. مرة أخرى تصبح الرغبة في إبداع دسيسة معقدة ومدهشة تحاول الحفاظ على قلق المتفرج وتحدث في نفسه الشفقة القاسية مالكة لقياد الضرورات الداخلية، الدرامية الخاصة ، للحدث .

( هـ ) إن غالبية المسرح الرومانتيكي تنتمي إلى جنس الدراما التاريخية ، الذي كان شيلر هو ممثله الأعلى في ألمانيا، والذي بدوره نال إنجازا أعمق وأكمل، وكتابنا كثيرا ما أقدموا على الاستعانة بالعديد من العناصر الخاصة بالدراما القومية للعصر الذهبي، مما زاد من قوة العاطفة الغرامية على وجه الخصوص، والتي تحولت إلى نواة درامية تجمعت حولها بقية القيم، وفي مرات نادرة نجد هذه الأعمال تعتمد إلى معالجة درامية للتاريخ، الذي يظهر كخلفية كديكور أو إطار خارجي للحدث. من التاريخ تنتزع النادرة، التفصيل الحالم، لا جوهرة أو مدلوله، إنه مجرد علة كي تعرض على خشبة المسرح أعمال يقوم ببطولتها مجموعة من الشخصيات - الملبس، الصوت، الحركة - الذين يوضعون، لا في جنورهم، وإنما في قشرتهم الخارجية، على طريق الوصل بالتاريخ، ولا يجب أن نبحت، إذن في الأعمال الدرامية التاريخية الرومانتيكية عن دراما التاريخ أو عن التاريخ كدراما .

وكل ما نتوصل إلى استيعابه وإدراكه سيكون بمثابة التحديد التاريخي للحدث ومجموعة من المواقف الدرامية المعقدة بالتاريخ، حيث تتبلور فيها الحدث الصراعى الرومانتيكي بين الحرية الفردية والعاطفة الاجتماعية في مواجهة الفرد وتطلعاته يضع العالم واجباته، و أوهامه ومتطلباته ، تأتى نهاية الصراع دائما موحدة : تدمير الفرد من قبل الجماعة، النظام العالمى القائم على المادة، لا يسمح بنجاح الفردية التى، بقيامها على أساس روحى تعتمد إلى إقامة نظام هام يصبح فيه الخيال والفضيلة قيمتين أساسيتين .

## ٢- المؤلفون والأعمال النموذجية Autores y obras representativas :

على عتبة الدراما الرومانتيكية : مارتينيث دى لاروسا (١٨٧٩)

خلال فترة نفيه إلى فرنسا ألف مارتينيث دي لاروسا عملين دراميين تاريخيين :  
ابن أمية أو تمرد المورييسكيين : *Aben Humeya o la rebelion de los moriscos*  
ومؤامرة فينيسيا *La conjuracion de Veneci* . أما العمل الأول فقد عرضه لأول مرة  
بالفرنسية على مسرح لابورت مارتين دي باريس ، فى يوليو عام ١٨٢٠ ، بنجاح  
جماهيرى ونقدى، والثانى فى مدريد فى الثالث والعشرين من أبريل عام ١٨٢٤ بنجاح  
أيضا . بهذين العملين الدراميين النثريين تبدأ فى مدريد سلسلة العروض للدراما  
الرومانتيكية الإسبانية ، وما نجد فى أى من هذين العملين نية لدى الكاتب فى التحلل  
من المأساة التاريخية للفترة السابقة ، التى فيها ، داخل صيغة كلاسيكية جديدة ،  
ظهرت عناصر عديدة مبشرة بالرومانتيكية ، هكذا يعلن الشكل عن الدراما  
الرومانتيكية: استخدام النثر، كسر وحدتى الزمان والمكان، وخصائص العرض  
المسرحى والشخصيات ، وبناء الدسيسة - وخاصة فى مؤامرة فينيسيا - هى أيضا  
رومانتيكية ، فى صورة رومانتيكية مخففة بهذه الدلالة للنظام والترتيب الخاصين  
بالمفهوم الجمالى لمسرح مارتينيث دي لاروسا ، المفهوم - غير المرتجل والناجم دائما  
عن تفكير وتمعن - الذى يذهب إلى ما هو أبعد من الفلسفة الجمالية الكلاسيكية  
الجديدة ، ويبقى ، فيما هو أساس ، أقرب ما يكون إلى الفلسفة الجمالية الرومانتيكية .

لهذين العملين موضوع واحد: الكفاح فى سبيل الحرية . إذا لم تكن هذه الحرية  
قد بدت متورطة فى المجال السياسى بصورة مباشرة ، وهى الصورة التى أتت عليها  
المأسى الكلاسيكية الجديدة المتعلقة بالحرية ، فإن لها علاقة مباشرة جدا بالموقف  
الروحى للبعد السياسى الذى، بتقييده بهذا الموقف ، يشعر باستمالة من قبل تلك  
المواقف التاريخية التى يستقطب فيها الوجود بسبب قضية الحرية ، القضية المفقودة  
مسبقا . إن ما يغرى الكاتب فى منفاه ليست الحرية بنفس القدر الذى يغريه فشل هذه  
الحرية ، إذ فى المعالجة الدرامية لهذا الفشل يصبح بمقدوره أن يعبر عن تجربته  
الشخصية ، هكذا ، فإن هذين العملين الدراميين هما - على وجه الخصوص - إبداع  
رجل يائس لم يبلغ مرحلة النضج بعد ، يكتب بين أحضان الشوق والذكرى قبل أن  
يكتب من خلال الأمل والإيمان بالمستقبل؛ ولهذا فإن إشكالية الحرية تحوى بين طياتها  
رثاء أكثر من أنشودة. إن أفضل وأشد أصالة فى هذين العملين الدراميين هو ما  
يحتويانه من عناء لهذه الحرية ، المثل الأعلى ، الذى نعرف بخبرتنا أنه قد حكم عليه  
بالفشل .



فى ابن أمية Aben Humeya، نجد الحرية ، منذ البداية محكوما عليها بالفشل؛ لأن من هبوا لنيلها منقسمون على أنفسهم ويقاثلون - أكثر من قتالهم من أجل الحرية الخالصة والبسيطة - من أجل السلطة الشخصية، إن الحرية كمثّل أعلى تستخدم كغطاء للتطلع إلى السلطة. إن ما نراه بديهيا هنا هى لعبة الطموحات الشخصية ، بالتالى عدم طهارة الحرية المرفوعة كعلم من الجميع . هذا البطل الملقب ببطل الحرية ، الذى يحس نفسه مثلاً أعلى ، ابن أمية ، يهزم لا من قبل الطاغية ، بل على يد ابن حبو وابن فرج ، المحركين للتمرد والذين بدورهما وقفا لما تخبر به نهاية الدراما ، يدمر أحدهما الآخر . لا وجود لحدود تذكر بين الحرية والطفيان ، ففي الأولى يتخمر الطغيان . التمرد لا يخلف وراءه سوى مجموعة من الجثث وجدولا من الدمار، والكلمات الأخيرة قبل نزول الستار تأتى فى غاية الوضوح : «انظر، أترى هذا الجدول من الدمار؟ هذا هو طريق العرش» .

فى مؤامرة فينيسيا - التى تأتى موثقة بعناية فائقة - نرى أن تعقيد الدسيسة يتفوق على مثيله فى ابن أمية ، وفى المقام الأول ، يبرز روجيرو ولورا ، نموذجا الحرية. هنا يحاول مارتينيث دى لاروسا أن يبقى حماسة المتفرج ثائرة ، لا عن طريق كثافة الكلمة الدرامية أو عن طريق مدلول الحدث ، وإنما بواسطة أحداث الدسيسة المدهشة و المؤثرة. على الرغم من تأثيرية بعض المشاهد فلم يتمكن المؤلف فى أى وقت من خلق مناخ مأساوى ؛ لسبب بديهى يتمثل فى غيبة الوعي بما هو مأساوى عند الشخصيات العاملة فى الدراما ، ومن المعلوم جيدا أنه لا وجود لمأساة دون وعى أو إدراك ، لا المشهد الغرامى للفصل الثانى فى خريج عائلة موروسينى ، على ضوء شعلة ، فى صحبة المقابر و الشعارات الجنائزية ، ولا الحركة المسرحية فى الفصل الرابع الذى ينتقل فيه المتآمرون إلى التنفيذ الفعلى فى يوم الكرنفال بالعديد من الأقنعة ووسائل التخفى، ولا محكمة العدل فى الفصل الخامس، التى يكتشف فيها روجيرو، متأخرا جدا، ماهية والده، بالتالى سر أصله الغامض - يمكن لها أن تنفذ أمامنا هذا العمل الذى لا يحتفظ إلا بقيمة واحدة لتلك الفترة ، ويصفتها هذه ، تعد نموذجا لنوع وفلسفة جمالية، وبالوضع الذى أتت عليه فقط ، يمكن أن تكون محل اهتمامنا .

## ماثياس ، للكاتب لارا : Maciás,de Lara

نفس الأمر يحدث مع ماثياس ، للكاتب لارا ، العمل الذى تم افتتاحه بعد بضعة أشهر من مؤامرة فينيسيا . مع الخطورة الكامنة فى أن لارا - الكاتب الذى لا يضارع فى الكتابة النثرية - يعد شاعرا رديئا جدا، وكناقد مسرحى متشدد، يخلو ككاتب من الحس المسرحى . هذا العمل ماثياس Maciás يأتى باعتباره عملا مسرحيا ، قليل الأهمية، والشئ الوحيد الهام فى هذا العمل هو بالضبط ، الأمر الخارج عن المؤلف: نقل الدراما الغرامية الشخصية للارا ، المتمثل فى شخصية الغزال ماثياس . خارج هذا التماهى وهذا الطابع العقائدى لبعض المشاهد، فكل ما يتبقى هو مادة ميتة ، وآثار بسيطة، وماثياس ، البطل الدرامى الذى تحول إلى نموذج للبطل الرومانتيكى لا يصل ولو حتى لنعل حذاء لارا . لو أن لارا ، حين أقدم على كتابة هذا العمل ، قد تناسى التاريخ وأخذ فى حسبه فقط تاريخه الشخصى ، لترك لنا عملا دراميا عميقا وأصيلا ، عملا يقوم ببطولته رجل من دم ولحم من إسبانيا التى هى من دم ولحم أيضا، إسبانيا التى عاشها الكاتب . إذا ما كان هناك كتاب قد خرجوا فائزين حين نقلوا سيرتهم الذاتية لأسطورة أدبية ، فمع لارا قد حدث ، تماما عكس ذلك ؛ فتاريخه الشخصى ، دراما كإنسان ، تفوق بكثير تلك الأسطورة الأدبية : ماثياس المسرحى والروائى فى غلام دون إنريكي الدوليتى : EL doncel de don Enrique el Doliente

## دوق ريباس و الدراما الرومانتيكية :

### دون ألبارو أو قوة القدر:

فى ليلة الخامس و العشرين من مارس عام ١٨٣٥ تم افتتاح دون ألبارو DON Alvaro فى مدريد ، بالنسبة لتاريخ الأدب يعد مثل هذا الافتتاح بمثابة نجاح للرومانتيكية فى إسبانيا ، وكذلك فإن هذا العمل يعنى النموذج الأعظم للدراما الرومانتيكية الإسبانية . كيف لنا نحن أن نتصدى لهذه الدراما، أسيكون ذا مغزى أن ننظر إليها بعيون مشاهد عام ١٨٣٥؟ وإذا كان ذا مغزى، أمن الممكن إجراؤه ؟ كيف لنا أن نقفز من عالمنا إلى العالم الرومانتيكى ؟ وإذا ما نظرنا إلى الدراما فقط بعيون

عصرنا، أسيكون ذلك بمثابة رؤيتنا للدراما التي كتبها بوق ريباس فى المنفى ثم عاد ليكتبها نثرا وشعرا حين عاد إلى إسبانيا ؟ ماذا تعنى بالنسبة لنا مأساة دون ألبارو، ماذا تقول لنا؟

إن دون ألبارو ينتمى إلى أصول لا أحد فى العمل الدرامى يعرفها عنه، تصلنا فقط مجرد إشاعات، إشاعات تنتقل من شخص إلى آخر بين سكان القرية. بالنسبة لبريثيوسيا ، العجورية، الفتاة الشابة ، فإن دون ألبارو «أفضل مصارع ثيران على أرض إسبانيا» «فتى طيب» «رشيقي» «وشاب كريم» قرأت له خطوط يده ولكن لم تنبئ عن حظ حسن، وبالنسبة للمتأثق ، الرجل الشجاع ، فإن دون ألبارو «رجل بمعنى الكلمة» إنه حقا «رجل شجاع» ، أما العم باكو، السقاء الذى يقع حانوته لبيع المياه عند مدخل جسر المراكب المسمى تريانا ، وهو رجل يعجب بسماع كل ما يقوله زبائنه – فقد سمع من بعضهم أن دون ألبارو «قد جمع ثروته من وراء القرصنة»، ومن البعض الآخر « أنه كان ابنا غير شرعى لعظيم إسباني وأم موريسكية» وآخرون يرونه أميرا من أمراء بيرو.

ولكن العم باكو له فلسفته المعروفة بشأن الحياة : فالنسبة له كل إنسان هو ابن ما يقوم به من أعمال، وهو مايتفق فيه مع دون كيخوتى، فالأهم وهذا هو واقع دون ألبارو، أن يكون المرء مسيحيا طيبا وجيدا ومحسنا .هكذا نرى أن دون ألبارو يجمع فى شخصه الصفات التى من شأنها أن تجعل منه معبودا من قبل الناس، وإذا ماتصعدنا فى الطبقة الاجتماعية ، فسوف نجد أنفسنا أمام ضابط يصبح دون ألبارو بالنسبة له قبل كل شئ نظرا لسلوكه وأخلاقياته ، فارسا كاملا ، وكذلك رجلا ثريا . على كل فإن كل هؤلاء الأشخاص متوافقون فى التأكيد على أن دون ألبارو يساوى أكثر من الأرستقراطية الأشبيلية ، الممثلة فى شخص الماركيز دى كالاترابا، المحاط بالقواعد، والزهو ... والفقر، وأما الكاهن القانونى، صديق الأرستقراطية التى حل بها الفقر والمحافطة، كما هو الطبيعى، يخبرنا بأن دون ألبارو «قد قدم من أمريكا اللاتينية منذ شهرين محضرا معه «شخصين أسودين وكثيرا من المال» ، وفيما يتعلق بالأمور الأخرى ، من ذا الذى بمقدروه أن يؤكد على فروسيته ؟ بالتالى، فحسنا صنع الماركيز دى كالاترابا فى عدم موافقته تزويج ابنته ليونور له، ليس الأمر خطيرا للغاية: فهي سوف تنسى ماتطلعت إليه، ودون ألبارو ليس عليه إلا أن يبحث عن عروس غيرها،

إذا لم يرفض دون ألبارو فهناك يوجد ابنا الماركيز : دون كارلوس ، الرجل العسكرى «من أشجع ضباط فرقة الحراسة الإسبانية» ودون ألونسو، الطالب يجيد استخدام السيف أكثر من الدراسة «والذى لم يكن يقل شجاعة وشرفا عن أخيه - كل هذا وفقا لكلام الكاهن القانونى » ، ولكى تنتهى من هذا يتبقى لنا فقط أن نستمع إلى ما يقوله أحد أهالى أشبيلية ، الذى نتخيله بلا وجه أو بوجه يحمل ملامح كل سكان أشبيلية : «إنه إنسان غامض للغاية». هذا الكورس متعدد الأصوات يقول لنا إذن كثيرا ولا شيئا عن دون ألبارو. من هو دون ألبارو؟

«حل الظلام وماهو يخيم على المسرح»، وبالتحديد فى هذه اللحظة التى تحل فيها العلامات الأولى لهذه الظلمة، يظهر دون ألبارو «يخرج - من أين ؟ - متدثرا بمعطف حريرى ، وقبعة بيضاء كبيرة وحذاء ذى كعب عال ومهماز ، يعبر ببطء خشبة المسرح ناظرا فى عظمة وحزن فى كل جانب ، ويخرج - إلى أين؟ - عبر الجسر» ونحن ما نزال نسأل أنفسنا : من هو دون ألبارو ؟

فى المشهدين السابع والثامن - قبل الأخير والأخير- من الفصل ، نجد دون ألبارو الذى أتى بحثا عن ليونور حتى يجعل منها زوجا له يتقابل لأول مرة مع قدره، القدر الذى يحمل وجهها يمثل الحظ الخالص العبثى ، هذا المسدس الذى ألقى به دون ألبارو على الأرض ، عند قدمى الماركيز دى كالاترابا، الذى اقتحم خشبة المسرح من أجل أن يمنع هروب دون ألبار وليونور، أطلق وحده وخرجت منه رصاصة أصابت الماركيز بجراح مميتة .

ها هى بداية المأساة ، مأساة - على الأقل فى أصولها - لا تحوى فى طياتها مسئولية على الإطلاق ، ومن ذا الذى يسأل عن كون المسدس قد أطلق وحده وأن الرصاصة قد وجدت فى طريقها مكانا حيويا من جسد الماركيز ؟ هذا حدث ، فى ذاته، يأتى خاليا من أية شروح ، وقد وقع لأنه كان له أن يقع ، وما أن يتم الوصول إلى هنا حتى نجد الأحداث تتسلسل بصورة منطقية. لقد ألقى دون ألبارو بالمسدس على الأرض كى يبرهن للماركيز على أنه قد استسلم له وهو أعزل .

يأتى هذا السلوك من جانب دون ألبارو نظرا لما يتمتع به من نبل الروح : فإذا ما كان للماركيز أن يعاقب أحدا فليكن هو المعاقب، وليست ليونور، البريئة ، الماركيز بدوره يثير هذا السلوك عند دون ألبارو حتى يتبنى موقف الأب المهان فى شرفه ، الشرف القديم المهجور الذى يحمله لأن يعامل دون ألبارو كرجل دخيل وكذلك ينفى عنه



صفة الفروسية . إذا ما كان قد دلف إلى خشبة المسرح فإن ذلك قد أتى بسبب ما أبلغه به الكاهن القانوني من احتمال خطف ليونور ، وإذا ما أقدمت ليونور ، بدورها على الهرب مع دون ألبارو بمجرد وصوله لأصبح وصول الماركيز متأخرا جدا ، لكن ليونور ترددت ، لم تعرف كيف تكون على مستوى الظروف. كل شيء يأتي متسلسلا تماما : تردد ليونور ، الوقاحة اللازمة للكاهن ، الشرف والضرر الاجتماعي الذي يلحق بالماركيز ، نبل روح دون ألبارو ، ومع ذلك ، فليس شيء من هذا يعد سببا في الطلقة التي أصابت الماركيز فقتلته . من إذن ذاك الذي قتل الماركيز ؟ من ذا الذي أطلق ، متخفيا ، وهو في نفس الوقت حاضر، هذا المسدس ؟ القوة العمياء التي تسمى بالقدر، تعد إجابة رومانتيكية ، ولكن من هو القدر ؟ علينا أن نحاول الكشف عن هويته الغامضة - إذا ما كان هناك غموض - وأفضل شيء في هذا الصدد هو أن ننظر كيف يقوم بدوره وما هي الكوارث التي يحدثها بتدخله . لنرتب الأحداث ملخصين إياها قدر استطاعتنا ، بالإضافة إلى نتائجها .

( أ ) يطلق المسدس في الوقت الذي يلقي به على الأرض ويقتل الماركيز .

النتيجة : دم الماركيز يعمل على وجود هوة بين دون ألبارو و دونيا ليونور .

( ب ) دون ألبارو يتواجد في إيطاليا بحثا عن الموت في ساحات الوغى وبدل أن يعثر على الموت ينال الشهرة، ويتقابل مع دون كارلوس الابن الأكبر للماركيز، الذي ينقذ حياته. وكارلوس بدوره يقوم في النهاية بإنقاذ حياة دون ألبارو ، بين الاثنين اللذين يجهلان ماهيتها الحقيقية ، يجمع بينهما إحساس بالإعجاب والصدقة المتبادلة ، حتى - وهذه هي المداخلة الثانية للقدر - يكشف كل منهما حقيقة الآخر ، ويهم دون ألبارو ، الثائر بقتل دون كارلوس في نزال بينهما ، وذلك بعد أن يكتشف أن ليونور ، التي اعتقد أنها توفيت ، مازالت على قيد الحياة .

النتيجة : الدم يزيد من عمق الهوة بين دون ألبارو ودونيا .

( ج ) دون ألبارو يعيش الآن معزولا بين جدران أحد الأديرة بعد أن أسلم نفسه لرحمة وحب الرب ، أما دون ألونسو، الابن الثاني للماركيز، الذي سافر على مدى سنوات طويلة إلى أمريكا بحثا عن دون ألبارو كي ينتقم لموت والده وشرفه المهان ، يصل إلى صومعة دون ألبارو فسبه ويحرضه على النزال .

يحاول دون ألبارو أن ينتصر على نفسه ، يظهر تواضعا وخضوعا ، ولكن دون جدوى ، فى النهاية حين صفع على وجهه ، وأسلم نفسه للغضب ، يخرج دون ألونصو جرحا مميتا . يجرى مشهد النزال فى مكان رائع ، جارج وعار كما الموت ذاته ، والسماء ملبدة بالرعد والبرق ، تساهم بنصيب فى الرعب الذى نشهده فى المشهد الأخير . يصل الرعب إلى أشده حين تقدم ليونور ، التى تعيش هناك كتائبة بين أحضان أحد الكهوف فى عزلة تامة ، مسرعة لسماعها صراخ دون ألبارو ، التى تجهل ماهية القائب ، تصاب بطعنة من أخيها حين تقترب منه لتسعفه ، أما دون ألبارو ، الذى ملأ اليأس نفسه ، فيلقى بنفسه إلى الهاوية من أعلى الصخرة ، بعد أن فقد صوابه .

لا فى المدينة ولا فى ميدان الحرب ولا فى الدير، ولا بالنسبة للحالة المدنية ، أو العسكرية أو الدينية ، لا فى السلام ولا فى الحرب ، لا فى الصلاة ، لا فى العالم أو فى خارجه وجد السعادة التى كان ينشدها ، ها هى قوة القدر قد خرجت بحثا عنه فى المكان الذى يتواجد فيه . ما هى الجريمة التى ارتكبها ؟ ما هى خطيئة ؟ لا خطيئة ولا جريمة ، اللهم إلا إذا كانت جريمته وخطيئته هى أنه أتى إلى هذه الحياة .. على الرغم من أنه ليس لمجيئه إلى هذه الحياة فحسب ، وإنما لمجيئه إليها «بحظ عاثر ولكن ، من ذا الذى جعله يولد بمثل هذا الحظ العاثر ؟ إن الإجابة المنطقية على ذلك هى : إنه الرب ، الرب الذى لا نعثر على دور له فى هذه الدراما . إن الرب التراجيدى هو دائما رب حاضر غائب فى نفس الوقت ، رب مهيب ، شديد ، لكنه ليس ربا استبداديا ، أو متقلب الأطوار ، ولا متماديا فى قسوته ، إن الألوهية التى تقوم بدورها هنا لا معنى لها ، إنها لا وجود لها . إن قوة القدر لا تصدر عن أحد ، القدر هنا فى هذه الدراما ، ليس أحدا . كل ما عدا ذلك هو شئ مظلم ، لا عقلانى ، تنحصر مهمته فى التدمير. القدر هو الحظ الآلى المحن ، لا إنسانى ولا ربانى ، لأنه ليس أحدا ، ليس شخصا . دون ألبارو هو الضحية ، دونما خطيئة تذكر ، لحظ لا معنى له . ما إن تنتهى الدراما حتى يبدو لنا أننا قد خرجنا من كابوس، ولكنه كابوس لاعلاقة له بالواقع ، لا صلة له بالوجود، كابوس مختلق ، مصطنع، يتركنا فارغين، دون أن يعمل على تحريك شئ عميق فينا أو على الأقل يعمل على تغييره وتبديله ، كابوس مختلق ناشئ عن حيلة مخدرة، لا عن تأمل للجوهر المأساوى للوضع الإنسانى ، لا شئ فى هذه المأساة يثير فينا الخوف ولا الشفقة، فالخوف والرحمة لا يطهرانا من أى شئ ، حيث إن الحقيقة فقط هى القدرة

على التطهير الأصل لأن العالم الذى يتحرك فيه دون ألبارو لا علاقة له قط بواقع الدنيا . إنه تجريد محض، تلعب فيه الميكنة المسرحية دور القدر، مجال مملوء بالأحداث تقدم فيه مجموعة من الشخصيات بإيماءات عظيمة عن الحب ، والألم والموت ، وعن الخير والشر، ينقصهم الكيان الكافى كى يصبحوا أناسا حقيقيين. فى هذا الإطار نجد عالم دون ألبارو حقا نموذجا لعالم الدراما الرومانتيكية الإسبانية : كل ما فيه حركات وإرشادات ، وخلف الإشارات لا وجود للحقائق ، وإنما للفراغات ، أو إذا أردنا ، فإنه الحقيقة الكبرى الوحيدة من الفراغ المطلق. هكذا نجد كتابنا الدراميين ، بصفة عامة، أساتذة عظاما فى فن المعالجة المسرحية للفراغ . وراء كل صرخة لا وجود للألم وإنما للرياح ، مستعينين بكلمات أنطونيو ماتشادو، يمكننا أن نقول إن كل صوت لا يعد فى الحقيقة صوتا، وإنما هو رجع للصوت وإذا ما اقتصرنا على الإيمان بجمال رجع الصوت ، فنعتقد أيضا فى جمال الدراما الرومانتيكية ، إذا ما بحثنا عن الصوت أسفل أو خلف رجعه فسنظل بأيدينا فارغة من أى شىء .

دون ألبارو أو قوة المصير (القدر) هى أكبر مأساة تتحدث عن رجع الصوت : رجع الحب ورجع الضيق، رجع الألم ورجع التشاؤم ، رجع الشرف ورجع الموت ، وكرجع أساسى لكل شىء ، يأتى رجع السر والغموض ، هكذا، نرى دون ألبارو وقد تاه بين عدد كبير من رجع الصوت، وهو البطل، لا يمكن من الحصول على تلك الماورائية ، أساس الحقيقة والعالمية لكل شخصية درامية عظيمة . علينا أن نبحث عن قيمته المسرحية المكثفة فى قدرته الهائلة والعبقرية على استخدام الحركة والإشارة، والتى تصنع منه واحدا من أفضل الشخصيات المسرحية لا الدرامية، لمسرحنا الرومانتيكى . إن مملكته الحقيقية لا تكمن فى الماورائية أو الواقع المعيش أو حتى فى العمق ، وإنما فى اللعبة المسرحية الخالصة والمعارية .

لا نرى بأن بوق ريباس يعبر فى دون ألبارو عن مفهومه للعالم ، لأنه يبين أشياء أخرى عديدة لا توجد بدقة فى أى عالم يذكر ، وعلى النقيض من ذلك فنرى أن ما يعبر عنه حقا هنا هو مفهومه للعالم الرومانتيكى باعتباره اختراعا أدبيا لعالم ما . إن دون ألبارو أو قوة القدر هو بأفضل معانى الكلمة ، أدب ، لا حياة أن البطل الرومانتيكى للدراما الرومانتيكية الإسبانية هو شخصية درامية وليس تجسيدا لدراما شخص بعينه .

## الحلم الخادع : El desengano en un sueño ( ١٨٤٢ )

كتب دون ريباس فى آخر مشواره ككاتب درامى عملا دراميا رمزيا هاما، أطلق عليه هو نفسه اسم الدراما الخيالية . ها هو بالبوينابرات الذى عرف كيف يقوم هذا العمل بدقة ، يشير إلى الصلة بين هذه الدراما والحياة حلم La vida es sueño لكالديرون وصلتها أيضا بالفن الدرامى عند شكسبير وخاصة مع العاصفة La Tempestad إلى هذين العاملين اللذين تربطهما صلة كبيرة بـ دراما ريباس ، يمكن إضافة تجربة الوعود La prueba de las promesas لرويث دى ألكون ، نظرا للشبه الوثيق بين المواقف الخاصة بكل منهما والتي ينجم عنها النواة الأساسية للحدث ، على الرغم من أن دلالة هذا الحدث وغايته الدرامية غير متماثلتين كما تأتى الإشكالية الواردة فيه أيضا غير متماثلة .

هذه الدراما التى كتبها دون ريباس تبرهن مثمًا هو الحال بالنسبة لمعظم أعماله على أستاذية الكاتب المسرحية ، عبقرية فى خلق الحث الشيق بداية من مواقف جيدة التطور وبلغة فاعلة على الدوام وجميلة .

إن الحلم الخادع يعد عملا دراميا وداعيا ، نرى فيه على ما يبدو شهادة أدبية لمؤلفه والمكتوب بهذا الحزن الهادئ للساعات قبل الأخيرة والتى يضاف فيها إلى جنبه الأمل والخداع ، المتولدين عن التجربة الحيوية التى بلغت مداها ، القبول والرفض إلى حد ما ، فإنها تعد بمثابة دراما الضمير الرومانتيكى الإسباني التى فى المنعطف الأخير من الطريق تكشف عن خديعة العالم أو بالأحرى خديعة عالمها وتعثّر على الحقيقة فى العزلة الداخلية ، وإلى حد ما فبإمكاننا أن نقربه من مثل الابن الضال El hijo pródigo الذى يجد فى بيت الأب - الذى رحل عنه ليغزو العالم ثم رجع إليه مجروحا من هذا العالم - السلام ، مع اختلاف هام جدا ، أما البطل التوراتى فقد رحل حقا وطاف العالم بحق بينما البطل الرومانتيكى عاش الواقع العالمى فى الحلم أخذًا الحلم بالحقيقة .

ليساريو ، بطل الدراما يعيش مع والده الساحر ماركولان فى عزلة تامة عن العالم ، تدفعه العزلة إلى استشهائ القيد والحبس ويحلم بالعالم الواسع الملئ بالوعود مهما كان بعيدا مجهولا ، يأتى موقفه معلنا فى هذه الأبيات الشعرية المكونة من عشرة مقاطع التى يوردها بالبوينابرات ليبرز العلاقة بينهما وبين ما تحدث به سيخيسموندو



فى البرج :

أهى حياة ، أه يالحزنى ،  
أهى حياة أيتها السماء ! أهذه  
حياة تلك التى أمضيها  
مع والدى هنا فقط ؟  
إذا ما ولدت هالكا  
ودون أمل يذكر ،  
لتصبح هذه الجزيرة الصغيرة مهدى ،  
مدينتى ، وملكى الوحيد  
وقبرى أيضا ،  
فيا له من قدر .  
وإذا ما كان هذا قدرى ،  
وهو ما يستحيل أن يحدث ،  
لأجل ماذا وجدتُ بين أضلعي  
نفسا متوحشة ؟  
بأى دافع ، ولأجل ماذا  
يحترق هذا اللهب الذى لا ينطفئ ،  
الذى يؤجج عقلى عن آخره ،  
فى بحثه ، باشتياق ،  
على عكس ما أرادت السماء ،  
عن الذهب ، والحب و السلطة و الشهرة ؟  
هذا اللهب النهم ، رمز القلق الإنسانى والاشتياق إلى اللانهاى الذى يعذب البطل

الرومانتيكى ، يدفعه نحو العالم حتى يعثر فيه على الثراء والحب والسلطة والمجد . إن الشعور بالعجز الشخصى على تحويل الرغبة إلى حقيقة يؤدى به إلى محاولة الانتحار. ينقذه ماركولان ، بعد أن يجعله يخلد إلى النوم ، مما يتيح له فرصة ليعيش فى عالم الأحلام خبرة العالم الواقعى. هذه الخبرة هى الأساس الذى يدور حوله الحدث الرئيسى للدراما، المختصر مسرحيا بخبرة درامية فائقة وثراء إخراجى كبير. إن ليساردو يعيش خبرة أو تجربة الحب والثراء والسلطان والمجد ، كل منها بدل أن يعنى صعودا ، يبدو بمثابة حالة من الهبوط/ السقوط. إن العالم هو مملكة الشر والعيش وسط هذا العالم يعنى حصد الآلام ، الضيق ، الجريمة . كل امتلاك جديد يعد بمثابة حلقة فى سلسلة ، وكل درس هو بمثابة الخطيئة الجديدة. ليساردو ، متهماً من قبل الآخرين ومن ضميره ، التائه فى ظلمة العزلة لهذا العالم ، يبكى بشوق تلك العزلة المضيئة المفقودة لبית الأب . لقد أتت التجربة والخبرة إلى نهايتها، وهنا يوقظه ماركولان من نومه. إن الحياة حلم مزعج لن يغادر ليساردو الجزيرة الجميلة التى تزدهر فيها البراءة.

الدراما على الرغم من أنها أتت ذات مضمون رمزى بدائى للغاية ، تبدو لى غاية فى الأهمية ، ليس فقط لأشكال الجمال التى لا تنسى ، ولكن لأنها تعبر عن فشل الإنسان الرومانتيكى الخالص، والتى لا يعد عدم تطبيقها على الوضع الحياتى، فى الحقيقة شيئا آخر سوى -هكذا على الأقل هو ما أداه فى هذا العمل - رغبة مستحيلة فى البقاء إلى الأبد فى مرحلة الشباب. إن الحياة التى يرفضها ليساردو هى ، بالضبط، عالم البالغين وحلمه بهذا الواقع الحياتى هو حلم شاب . لا يأتى حل الدراما فى صورة الحل المعروف وإنما بمثابة تحديد أو تثبيت لحياة الطفولة ، والتى فى عزلتها التى يحرسها الأب الساحر ، لا وجود للرجال ولا المشاكل ، وإنما لطوباوية البراءة . إن الحياة ستصبح ، للأبد ، هى بمثابة حلمنا للحلم الذى يعجبنا .

كان دوق ريباس فى الحادية والخمسين من عمره حين كتب هذه الدراما ليس بمقدورها أن نما هى الرجل البالغ الذى هو دون ريباس مع البطل الذى لم يبلغ أشده بعد - هذا هو جوهر شخصيته - ليساردو ولا أن نطابق عالم المؤلف مع عالم البطل . هذا العمل يعنى تباعدا بين المؤلف وبين عالم الدراما، دراما الوداع كما أطلقنا عليها من قبل والآن بإمكاننا أن نحدد كلامنا كلية : دراما الوداع من العالم الرومانتيكى . . أما دون ألبارو فقد كانت دراما التحية . إن الحلم الرومانتيكى بالعالم الذى بدأ عند دون ألبارو يبلغ منتهاه فى الحلم الخادع وهكذا نرى أن كل العملية الرومانتيكية الإسبانية عند دون ريباس تأتى متضمنة فى هذين العملين الدراميين .

فى تاريخ الأدب الإسبانى تعد الرومانتيكية بمثابة درس دال على التنكر البيئى ، لا قدر طبيعى ، إذا ما صح التعبير ، وهذا على ما أعتقد يمكن أن يشرح ما كتبه فى بداية هذا الفصل .

### جارثيا جوتيرت : بين الغزال وخوان لورينثو :

García Gutiérrez:entre El Trovador y Juan Lorenzo.

من بين الإنتاج الدرامى الوفير لجارثيا جوتيرت ، الذى أتى نتيجة التخصص الاستثنائى للكتابة المسرحية ، يبرز النقد بالإجماع ثلاثة أعمال هى : الأول : الغزال EL Trovador (١٨٣٦) ، الذى يبدأ به مشواره ككاتب درامى ، أما الاثنان الآخران فهما : انتقام كتالانى Venganza Catalana (١٨٦٤) وخوان لورينثو Juan Lorenzo (١٨٦٥) . على مدى هذه المدة التى دامت ثلاثين عاماً حتى أصبحت حطاما تلك الدراما الرومانتيكية وقد قطع شوطاً على طريقها جيل من الكتاب عرف بجيل الدراما السامية La alta comedia .

حقق الغزال El Trovador نجاحاً مدوياً ، يفوق بكثير ما حققه دون ألبارو ، عادة ما قوبل هذا العمل بالتصفيق من جانب المتفرجين الشبان ليلة بعد أخرى ، هذا إلى جانب أن لاراً قد كتب عنه مقالا امتدحه فيه .

يقوم هذا العمل الدرامى على أساس من شعورين ، علق عليها لارا : الانتقام والحب ، مانريكى ، الغزال ضحية الانتقام وبطل الحب هو أخ روحى لدون ألبارو ، نبيل وعاطفى وشقى ومدان بالمحقة على الرغم من أن محبوبته ليونور «ملاك مسل» حازمة ولا تنتمى إلى طبقة تتحكم فيها الأقاويل الباطلة مثلما هو الحال بالنسبة لليونور دون ألبارو ، ها هى ليونور مانريكى تموت بين نراعى محبوبها معترفة بحبها له ، الغبطة التى لم يفز بها دون ألبارو . إن حياة دون ألبارو تتطور وسط جو من الظلمات المتراكمة، أما حياة مانريكى فهى تناوب منسجم بين النور والظلام . الغزال عبارة عن قصة حب عرضت فى مشاهد غرامية . إن الثنائية الغنائية الغرامية التى يقوم على أساسها هذان العمالان والمتمثلة فى الحب والعالم، هذا إلى جانب الدسياسة الروائية للعمل وشبابية المحبين ، من شأنها أن تنزع عن الجمهور المتشوق كل ما هو غريب .

كل شيء في هذا العالم الخاص بهذه الدراما - الشخصيات ، الحدث ، المكان ، الزمان ، الكلمة ، الشعور - يعمل على كسر حواجز الروتين اليومي ويدعو لا إلى إصابة دون ألبارو باليأس ، وإنما بالحزن والحسرة ، ومع العلم بأن هذه الدراما قد أتت في شكل أدنى من دراما دون ألبارو فإنها تقدم، مع ذلك ، للجمهور عالما أكثر بلوغا وعاطفية ، فإن لما نريكي وقصته أمرين يمكن التعايش معهما أكثر من دون ألبارو والقدر الذي انتهى إليه .

أما الأعمال الدرامية التي أتت بعد ذلك - الوصيف El paje الملك الراهب El rey monje عرس دونيا سانشا Las bodas de dona sancha خازن الملك El tesorero del rey - تبرهن على أن جارتيا جوتيرث لم يكن في جعبته سوى القليل . هذا الغياب للفكر الدرامي أتى معوضا - دون أن يغنى مثل هذا التعويض قيمة قادرة على إعطاء الحيوية لمسرحه - عن طريق تكثيف وتعقيد كبير للدسيسة . إذا ما كان قد أصاب ذات مرة في كتابة عمل هام ، مثل سيمون بوكانيجرا Simon Bocanegra (١٨٤٢)، فإن توفيقه هذا يأتى راجعا أكثر إلى أستاذية تقنية منه إلى كثافة درامية أو أيديولوجية . إن مسرحه عبارة عن مسرح شكلي دون أهمية تذكر ، من الصعب إحيائها في بعض الأحيان نلاحظ سيادة للدسيسة، وفي أحيان أخرى ساد الصدام العاطفي، ولكن ما تحظى هذا أو تلك إلى أبعد من كونها مجرد لعبة مسرحية .

في عام ١٨١٤ حقق عمله انتقام كتالانا Venganza Catalana نجاحا مدويا ، وبعد ذلك بعدة أشهر ، في عام ١٨٦٥ استقبل الجمهور عملا آخر يدعى خوان لورينثو Juan lorenzo بالترحاب . يأتى العمل الأول في صورة مأساة حماسية ، كتبت في صورة شعرية جيدة ، كذلك فهي تمجيد على المستوى القومي للأعمال المجيدة المسلحة التي قام بها روخير دى لاوريا وجنوده من الكتلان . يعتبر موت البطل المحور الأساسى الذى يدور حوله العمل، البطل الذى كان ضحية للحقد والخيانة والكراهية العنصرية .

إن القوة الدرامية التي تبلغها المأساة في مشاهدتها الأساسية حين يتعرض الكاتب لمعالجة الحدث الرئيسى ، تقابل في الجهة الأخرى بالإفراط في استخدام الدسائس ، التي تأتى في صورة روائية أكثر منها مسرحية ، والتي تقتحم الحدث الرئيسى فتوقفه أو تفقده فعاليته . يبدو أن خوان لورينثو يمثل أكثر الإبداعات الدرامية طموحا عند جارتيا جوتيرث ، على الأقل فإنها تعد العمل الذى حاول أن يتحدث فيه بصورة مباشرة عما يذكره بصورة غامضة على صفحات أعماله الأخرى . أما الفكرة



الرئيسية التي يدور الحدث حولها فهي : أن الثورة باسم العدالة والحرية تتحول إلى أداة قاتلة في يد الطموح و الضغينة والحقْد . ها هو خوان لورينثو ، الثوري الخالص المتحمس النظري للحرية و العدالة ، يحاول الحصول على الحرية العامة دون استخدام للعنف وكذلك إلغاء كل نظام يتسم بالطغيان ، لكنه إنسان شديد الإخلاص والطهارة ، وخاصة يتمتع بعاطفية عالية ، وعليه فليس رجل حركة وعمل ، وحين تدق ساعة العمل يعود القهقري منزعجا حين يتأكد من أنه لا الحياة و الإنسان هما بالصورة التي كان يفكر فيها، الفكر الذي يتسم بعاطفية أكثر من الجوانب الفكرية . إنه في الواقع ، رجل حالم يخشى ، حين يبدي ثقة في طيبة القلب الإنساني ، اللجوء إلى الثورة التي أشعلها هو نفسه.

هو ذاته يصبح الضحية الأولى وهكذا، فإن العمل، على الرغم من الموضوع، لا يحظى بشئ من الدراما الاجتماعية . ينقصه قليل من الواقعية الدرامية و الحقيقة، بينما هناك وفرة كبيرة في العاطفية والدسياسة. لقد طرح المؤلف قضية وما عرف كيف يجد لها حلا شرفيا ، مستعينا بحلول ليست سوى حلول مطروقة و أماكن يرتادها الجميع. مرة أخرى نجد أنفسنا أمام دسياسة تعمل على إلحاق الضرر بالحدث بدلا من أن تكون في خدمته.

إن هذا الكاتب يضرب مثلا أكثر من أي كاتب آخر على العجز المرضى فيما يتعلق بالتأمل الباطني وغيبة الموقف التأملی و البصري الذي يميز في الغالب الأعم ، الرومانتيكية الإسبانية.

**هيرتزنبوتش ( ١٨٠٦ - ١٨٨٠ )**

**Hartzenbusch(1806-1880)**

ففي ليلة السابع عشر من يناير عم ١٨٣٧ افتتح هيرتزنبوتش، الكاتب الشاب الذي كان مجهولاً حتى ذلك الوقت ، على ساحة مسرح الأمير (البرنينيثي) بمدريد، عملا دراميا تاريخيا تحت عنوان : عشاق تيرويل Los amantes de Teruel حقق العمل نجاحا هائلا وكتب لأرا عنه مقالا تقرظيا .

منذ قرون سابقة جرت العادة والتقاليد فى مدينة ترويل الأراجونية على الاعتقاد بأنه فى القرن الثالث عشر عاش على أرضها ، بشحمهما ولحمهما ، عاشقان هما إيسابيل وديبيجو ، فى قبر واحد نجد جسديهما يجثوان بعد تحنيطهما حيث تشير التقاليد إلى أنهما يتماهيان مع جسد هذين المحبين الرقيقين التعيسين . هكذا أخذ هيرترنبوتش الموضوع الذى عالجه من قبل رى دى ارتييدا Rey de Artieda فى القرن السادس عشر ، وأقدم على معالجته أيضا كل من تيرسودى مولينا و بيريث دى مونتالبان فى القرن السابع عشر ، وبعد أن أثراه بأحداث جديدة ذات طابع مورييسكى جعل منه صورة درامية تمت معالجتها بعبقريّة خاصة بالمرحلة الرومانتيكية ، ولهذا نرى أن العمل الذى قدمه لنا هيرترنبوتش يفوق بكثير النموذجين السابقين عليه. وإذا ما نظرنا إلى هذه المأساة لوجدنا أنها تدور حول محورين أساسيين من الناحية الدرامية هما الزمن والقدر، أجاد المؤلف استخدامهما ، رغم أنه أتى بهما بغير مهمة واضحة . يقوم الكاتب بتهيئة الفرصة كي تتراكم العراقيل بعضها فوق بعض حتى لاتسمح لديبيجو ، الغائب عن ترويل التى رحل عنها منذ ست سنوات مضت بحثا عن الحظ ، بالعودة فى الوقت المناسب ليتزوج من إيسابيل .

و حين يصل فى نهاية يصبح الوقت متأخرا جداً ، بينما إيسابيل حتى تنقذ شرف والداتها، تتزوج لتوها من دون رودريجو دى اتاجرا ، ديبيجو حين لم يعد فى مقدوره الزواج من إيسابيل ، الدافع الوحيد لحياته ، يموت على خشبة المسرح لابشئ آخر سوى الحب الخالص ونفس الشئ يحدث لإيسابيل .العاشقان اللذان وقعا ضحية للزمن والحظ يتحدان هكذا فى الحياة الآخرة ، بالطبع فإن مايراد التعبير عنه هنا فى هذه المأساة هو المفهوم المأساوى للحب الإنسانى ، المتجسد فى عاشقين تصبح الحياة بالنسبة لهما هى الحب ، والحب هو الحياة وللأسف فقد استعان الكاتب حتى يعبر عن هذه النظرة للوضع المأساوى للحب الإنسانى ، باختراع دسيسة يجمع فيها كل الحيل التى وضعتها التقنية الجديدة للدراما الرومانتيكية تحت تصرف الكاتب الدرامي. وهكذا أصبح الجانب المأساوى معهودا به إلى آلية مسرحية بسيطة لايتعدى فيها القدر أن يكون سوى «بمثابة مخلوقة» فظة . وبدلا من أن يكون هناك أعمال للحاجة والضرورة نلاحظ السيادة هنا للآلية .

إذا ما أردنا أن نستمتع بجماليات هذه الدراما فإنه من الضرورى أن نغمض أعيننا أمام هذه الآلية للحدث المأساوى وأن نترك أنفسنا عجينة لينة فى يد أحداث وظروف الدسيسة ، والتى نشهد من خلالها العمل التدميرى للزمن القاتل .

تابع هيرتزنبوتش، بعد هذا النجاح الجماهيري والإعلامي ، كتابته للدراما التاريخية بون أن تُقدّم أية واحدة من أعماله اللاحقة ، التي توافدت منذ عام ٨٣٨١ ، الذي افتتح فيه عملا دراميا خالياً من القيمة الفنية ومرعباً تحت عنوان : دونيا مينثيا أو عرش محاكم التفتيش : Dona Mencía o la boda de la Inquisicion ، إسهاما محددًا في تاريخ المسرح الرومانتيكي الإسباني ، ولا يمكننا أن نعتبر إستثناءً من هذه الوسطية الراديكالية لهذا المسرح ، المزيف و التائيري في أساسه.

ذلك العمل الذي أتى تحت عنوان : بيعة القديسة جاديا : La jura de santa ga-dea (١٨٤٥) والذي اعتبره أحد النقاد قمة أعماله ، فيه ، كما في بقية الأعمال ، نرى الشخصيات والعالم التاريخي الذي يتحركون فيه على حد سواء ، خاضعين لعملية تسطيح راديكالي ، و تكرار منهجي، تأتي الأولوية فيه للدسياسة المعقدة طواعة.

هيرتزنبوتش يتناوب البناء الآلي لأعماله الدرامية التاريخية مع الاقتباسات التي تخص أعمال العصر الذهبي والترجمة وإعادة الصياغة لأعمال الغيري ، وفولتير ، ودوما ، وسكريب ... إلخ . يكتمل إنتاجه بكتابة كوميديا السحر Comediá de magia مثل : القنينة المسحورة La redoma encantada ، ومسرح الطفل مثل : الابن العاق EL nino desobediénte ، والأعمال الكوميديية شبه الهزلية ، مثل مدعية الوحي أو خوانا دي لاس بينياس La visionariã o Juana de las vinas . وبعد عام ١٨٥٠ لم تعد أعماله الدرامية التاريخية تثير إعجاب الجمهور ، ومنذ ذلك الحين أصبح هيرتزنبوتش يشغل باعتباره كاتباً درامياً ، مكانه في ذلك المتحف الفسيح للمسرح الإسباني ، والذي يبدو لي من الصعوبة حقا إخراجه منه .

## – ثورياً وعبقرياً المعالجة المسرحية :

### Zorrilla y el genio de la teatralización

تكمّن الميزة الأساسية لمسرح ثوريا في قدرته النافذة على المعالجة المسرحية . لا يجب أن نبحث عن الجانب الحي في مسرحه ، لا في الحقيقة ولا في عمق عالمه الدرامي ولا في عالمية شخصياته ولا في «الرسالة» الرومانتيكية لإبداعاته ، ولا في التعبير الشعري ، ولا في أصالة الوعي بالواقع ، إن الحقيقة الوحيدة في مسرحه هي ما يتمتع به كاتبه من قدرة على المعالجة المسرحية الجوهرية لهذا المسرح . لقد حصل ثوريا في



عمله الرئيسى دون خوان تينوريو Don Juan Tenorio (١٨٤٤) ، على ما لم يحصل عليه كاتب درامى آخر : البقاء حياً على خشبة المسرح .

إنه لمن المعلوم علم اليقين ذلك التقديم الجديد لعمله دون خوان تينوريو كل عام على المسارح الإسبانية ، وهو الذى يعد دليلاً كافياً على حيويته كعمل مسرحى .

لماذا تستمر عملية عرض دون خوان تينوريو؟ فيما تكمن جاذبية هذا العمل من مسرحنا الرومانتيكى ؟ ما هو سر حيويته المسرحية ؟ سيكون من السذاجة التفكير فى أن تواجهه على خشبة المسرح الإسباني ترجع إلى التكثيف الإنسانى للشخصية ، باعتبارها بلورة أو تجسيدا لجانب من الوضع الإنسانى ، أو جمال المواقف الدرامية أو لعالمية الرسالة ، أيا كانت هذه الرسالة ، التى يحملها العمل ولا يمكن أن يرجع ذلك أيضا إلى مغامرات دون خوان ، وقصته فى حد ذاتها ، ولا حالته النفسية ، ولا فى الخلاص على يد الحب ، ولا فى ما يمكن العثور عليه من أيديولوجية رومانتيكية فى العمل ، والتى لاتعد كافية فى مجملها لشرح سر حيويته . إن دون خوان الساخر الإباحى ، اللامسئول ، العرييد ، المغرم ، المستهتر ، الشجاع ، السطحى ، العميق ، الوقح... ولا بعضا من الصور التمييزية التى بإمكاننا أن نضيفها لشخصيته ، مثلما تظهر لنا فى دراما ثوريا - يمكن أن يكون كافيا لشرح ما تنطوى عليه جوهريته .

إن ثوريا لايعالج شخصية أو أسطورة دون خوان بعمق أكبر أو ثراء أكبر من كتاب آخرين مناهضين للرومانتيكية ، الرومانتيكيين ، أو من جيل مابعد الرومانتيكية منذ تيرسودى مولينا وحتى أونا مونو ، منذ موليير وحتى مونتسيرلان ، منذ بوشكين وحتى لينورماند ، وآخرون كثيرون ممن استرعت انتباههم أسطورة الساخر دون خوان ، دون أن نذكر النفسانيين و المحللين النفسانيين والمؤرخين و النقاد الأدبيين . فى السلسلة الطويلة من المعالجات المسرحية لا تاتى معالجة ثوريا الأكثر أصالة ولا الأكثر جاذبية ولا الأكثر عمقا ، على العكس ، فهى حقا الأكثر مسرحية ، وهذا ليس فقط فى الجانب الكمى وإنما على وجه الخصوص فى الجانب النوعى . لقد عرف ثوريا كيف يلتقط ويعبر وفى هذا تكمن عبقريته ، عن هذه الدلالة أو تلك لدون خوان ، عن هذا أو ذاك أو كل جوانب الأسطورة ، لا عن هذا الوجه أو ذاك أو الألف وجه لذلك الساخر ، ولكن سره ككائن مسرحى ، مسرحيته العبقرية و الجوهرية ؛ وذلك لأن دون خوان ،



كى يصبح كذلك ، لا يكفيه أن يكون هذا أو ذاك ، أو هذا الشيء أو الآخر ولا هذا أو ذاك فى نفس الوقت ، وإنما فى أن يكنه من ناحية المسرحية أن دون خوان شخصية مسرحية ذات قدر كبير ، هذا الدون خوان يتحدث حديثا مسرحيا و يشعر بشعور مسرحى ، يفكر فى المرات النادرة التى يعنى له التفكير فيها تفكيراً مسرحياً يكتب فى مقر إقامته رسالة مسرحية ، يحكى بصورة مسرحية قصته مع الإباحية ، يفرم مسرحياً ، يلعن الآخرين مسرحياً ، يشعر بالضيق والغضب بصورة مسرحية ، وكل إشارات للأحياء والأموات تأتى فى صورة مسرحية محضة، وكذلك فى إشارات للرب و الموت ، ويأتى الخلاص فى صورة مسرحية أيضاً . إن دون خوان تينوريو هو دون خوان تينوريو بما له من كيان مسرحى ، ويأتى نجاح ثوريا كامناً فى أنه أبرز بكثافة شديدة الجانب المسرحى عند دون جوان كوسيلة حياتية خاصة ، وفى أنه قد رفع الصورة المسرحية إلى وسيلة حياة أو وجود . فى الوقت الذى نقوم فيه حين تواجدنا بالمسرح - ونحن البعيدين عن حساسية و استيعاب عالم الكتاب الرومانتيكيين - بالتصفيق لدون خوان تينوريو فلا نصفق لشيء آخر سوى لكمال المطلق المسرحى الذى هو دون خوان الذى أبدعه ثورياً ، أى درجة معينة : هذه الدرجة المسرحية التى تحولت إلى شخصية .

من المناسب أن يبرز بقوة هذا الأمر قبل أن ندخل إلى تحليل العمل. تأتى الدراما مقسمة إلى جزئين ، يجرى حدث كل جزء منهما فى ليلة واحدة ، وبين الليلتين نلحظ مرور خمسة أعوام . لا يأتى هذا التقسيم للزمن تقسيماً تعسفياً ، كما كتب تشارلز أوبرون Charles Aubrun<sup>(٢)</sup> ، وإنما يعود إلى بنية العمل لا يمكن لهذه البنية أن تكون أكثر منطقية مما هى عليه . يتركز الحدث فى ليلتين حتى يمكن الحصول على أعلى ديناميكية بمنع كل ثغرة أو فراغ مسرحى وإبراز شيء جوهري فى الشخصية : ديناميكيته العجيبة ، هذه الديناميكية هى قانون بناء العمل : الشخصية والحدث يعيشان فى جو من التعاون والتعزيز المتبادلين ، هذا الفاصل الزمنى بين جزئى العمل له مهمته الدرامية أيضاً : تبرير مكان الحدث فى الجزء الثانى (قصر دون ديبيجو تينوريو الذى تحول إلى مقبرة عظيمة) ونوعية حب دون خوان لدونيا أينييس ، الذى يهزم الوقت ، وبدون هذا الزمن الذى نراه بين جزئى العمل لا يصبح بمقدورنا تقويم دوام الحب عند دون خوان ، الذى يبرر حدث هذه الليلة الثانية فى الوقت الذى يبرر فيه سلوك الشخصية ، وما كان بمقدورنا أيضاً، فى منطقية خالصة ، رغم عدم ضرورتها أن نفسر تلك المقبرة الفاخرة ذلك المتحف الجميل الرائع فى الهواء الطلق ، لا شيء أقل تعسفا إذن من التقسيم الزمنى فى عمل ثورياً.

ينقسم الجزء الأول إلى أربعة فصول قام خلالها ثورياً عن طريق ربط ماهر للمواقف المسرحية التي تجرى في إطار درامى مقتصر بنشر أشبه بالمروحة ، للمجموعة الكاملة للمغامرات الدون خوانية : الماضى (الرواية المستهترة لمغامراته الإيطالية) يأتى مرتبطاً بالحاضر (موعد مع دون لويس ميخيا للوفاء بمراهنة ، قطع العلاقة بين دون خوان ودون جوثالودى أويوا ، والد دونيا إينيس ومع والده هو شخصياً ، المراهنة الجديدة مع دون لويس .. كل هذا يأتى فى الفصل الأول على أنغام الاحتفال بالكرنفال ، فى هذا الفصل الأول نجد أن حدث الجزء الأول بأكمله مازال فى طوره الأول ، مستعد للتحقيق ها هو دون خوان يكسب الرهان من دون لويس ويعد لخطف دونيا إينيس (الفصل الثانى) ، يخطف دونيا إينيس من الدير (الفصل الثالث) . فى الفصل الرابع نشهد كل واحد من الأحداث الواقعة فى الفصلين الأولين وقد أصبح يؤتى ثماره (نزال مع دون لويس ، موت دون جوثالودى أويوا الذى أتى بحثاً عن ابنته)، وبعد أن عاش دون خوان مغامرة كبيرة، المغامرة الأساسية، والتي ستغيره من الداخل ، مما يغير هدفه جذرياً: الحب العميق الخالص لدونيا إينيس ، رمز الفضيلة والبراءة النسائيتين . يأتى الجزء الثانى بأكمله كنتيجة لهذه الخبرة الراديكالية ، الجديدة وغير المسبوقة ، لدون خوان تينوريو ، إذا ما كان دون خوان ، فى هذا الجزء الأول ، قد واجه الأحياء مؤكداً شخصيته إزاء كل القوانين (الاجتماعية ، الأسرية ، الأخلاقية ، الدينية) ، فى تمرد على كل قاعدة قائمة ، وفى الجزء الثانى يواجه الأموات، وضميره وربّه . دون خوان ، المتمرد على كل قوى الأرض وقوى السماء يظل وفيّاً لنفسه حتى اللحظة الأخيرة ، تلك اللحظة التى فيها ، وفى الوقت الذى تسقط فيه آخر حبة من ساعة حياته ، نراه راكعاً على الأرض ورافعاً يده إلى السماء ، تلك اليد التى أطلقها الحاكم حرة طليقة . فى الميزان ، نرى رحمة الله أثقل بكثير من شرور دون خوان ، والنزال الدائر بين الرب ودون خوان يجد الحل بتدخل دونيا إينيس أو الحب . تدور أحداث هذا الجزء الثانى فى مستويين متداخلين وغير معلومى الحدود : المستوى الماورائى (ليس بالإمكان الحديث بشكل صارم عن الماورائية بالمعنى اللاهوتى) والمستوى الضميرى و اللذان تأتى التلميحات رمزا لهما . لقد افتعل ثورياً بعبقريّة مسرحية هذين المستويين ، وهذا الافتعال هو الذى يعطى لهذا الجزء الثانى فعاليته وقوته المسرحية ، وما يأتى فى صورة غير هامة هو - فيما أرى - ذلك النظام الساذج للأفكار اللاهوتية التى يستخدمها ثورياً ، النظام السطحى فى أساسه وليس صحيحاً

فى كل جوانبه ، والتى لاتحتمل ، بالطبع ، أدنى محاولة نقدية . على العكس ، فإن فعاليته المسرحية لا تفكر فى كل جوانبها . إن الخلاص الرومانتيكى بدافع من حب دون خوان يخلو من أية أهمية معتبرة ، فى ذاته ، ولكنه يتمتع بأهمية كبرى معتبرة ، كحدث مسرحى ، كحد نهائى لظاهرة المعالجة المسرحية لأسطورة دون خوان ، ليس العالم العاطفى و لا العالم الإيديولوجى للرومانتيكية ، الذى أقامه ثورياً فى شخصياته وفى دوافع الأحداث ، هو ما يؤخذ فى الحسبان ساعة تفسيرنا لسر الحيوية المسرحية لدون خوان تينوريو ، وإنما الوضع المسرحى ، القيمة المطلقة الوحيدة ، لهذه الشخصيات ولهذه الدوافع أن كل كاتب ، وفى عصره بإمكانه أن يكتب دون خوانه ، كاشفاً بذلك عن وجه آخر لتلك الأسطورة التى لاتنقطع ، ودون خوان الذى أبدعه ثورياً سيظل حياً طالما وجدت خشبات المسارح و الممثلين و الجماهير التى تعشق الطقوس ، اللعبة ، الوجود الغموض المسرحى ، ليس بسبب ما يملكه دون خوان من رومانتيكية أو إسبانية ، وإنما بسبب ما يملكه من مميزات الشخصية المسرحية ، دون خوان تينوريو أو الشخصية المسرحية .

بالإضافة الى الإسكافى و الملك EL zapatero y el rey (١٨٤٠ - ١٨٤١) خنجر القوطى EL punal del godo (١٨٤٢) و سانشو جارتيا Sancho García (١٨٤٦) التى تبرز من بين إنتاجه الوفير ، نجد أن الدراما ، التى إلى جانب دون خوان تينوريو ، تحتفظ بحيوية مسرحية كامنة عند ثورياً ، هى خائن وغير معترف وشهيد Trai-dor,mártir,inconfeso (١٨٤٩)، والتى يلعب دور البطولة فيها شخصية هى إلى جانب دون خوان ودون ألبارو ، النموذج الأكبر أهمية للبطل الرومانتيكى الإسبانى . تدور أحداث الدراما جميعها حول شخصية جابريل الغامضة ، من هو فى الحقيقة : حلوانى مادريجال أو الملك دون سيبيستيان ؟ وبتكريس الحوار والحدث حول هذا السؤال يقدم لنا ثورياً درساً رائعاً فى البنية الدرامية ، حيث يتضح لنا ، مرة أخرى ، ما يتميز به من مقدرة عبقرية على المعالجة المسرحية .

## ٢- بين الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية :

### Entre Neoclasicismo y Romanticismo

هناك موقف مماثل أو مشابه لموقف مارتينيث دى لاروسا ، ودون ريباس أو جوروستيئا فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر نلحظه على مدى فترة ظهور



وأزمة الدراما الرومانتيكية، عند مجموعة من الكتاب ، كلهم عدا لا أبيانيدا -la Avella neda وفي جانب خيل إي ثاراتي Gil y Zárate من الدرجة الثانية التي أخذت ، في بعض الأحيان ، جانب الكلاسيكيين الجدد مروراً بصفة مؤقتة بالرومانتيكية للعودة بعد تعديل إلى نقطة الانطلاق الأولى أو أنها قبلت منذ البداية الفلسفة الجمالية للدراما الرومانتيكية رغم ورود ذلك في أخف أشكاله وأكثرها اصطفاً بالرومانتيكية ، كاتبين بالإضافة إلى ذلك أجناساً أخرى لم يتم تناولها بوفرة من جانب الرومانتيكيين أو إنها ظلت في النهاية وفيه لروح المسرح الكلاسيكي الجديد رغم قبولها لبعض العناصر الشكلية للرومانتيكية التي تحملها إلى التخفيف والتقليل على سبيل المثال ، من الانصياع لوحدة الزمان والمكان وقبول التنوع الشعري ، فتعمل بهذا على إدخال عناصر جديدة على الصيغة الكلاسيكية الجديدة التي اتبعتها موراتين Moratín وخلق شكل جديد أكثر تحراً للمسرح وكذلك فعند الكتاب الصغار الرومانتيكيين من الممكن العثور دائماً على عمل يدين ثقل التربية الجمالية الكلاسيكية الجديدة التي تلقاها، كما هو الحال على سبيل المثال عند إسبرونثيرا Espronceda في (لا العم ولا ابن العم ni el tío ni al sobrino ، ١٨٣٤ ، الكوميديا الكلاسيكية الجديدة ، هذا بالإضافة إلى بلانكاري بوربون Blanca de Borbón ، المأساة الرومانتيكية المكتوبة في شعر رومانتيكي مكون من أحد عشر مقطعا) أو باتريثيو دي لا اسكوسورا (العاشق المبتدئ -El aman-tenovicio ، ١٨٣٣) وكذلك فيمكن العثور على أعمال لدى بعض الكتاب الكبار الرومانتيكيين لها أصولها الكلاسيكية الجديدة . مثال مدعية الوحي : La visionaria (١٨٤٠) العرجاء والجبان La coja y el encogido (١٨٤٥) لهيرتزبنوتش .

## ٢- خيل إي ثارتى وخير توردس جوميث دي أبيانيدا :

Gil y Zárate y Gerturdís Goómez De Avellaneda

في المرحلة الأولى من إنتاجه ، كتب خيل إي ثارتى (١٧٩٣ - ١٨٦١) أعمالاً كوميدية (الفضولي El entremetido ، ١٨٢٥ ؛ رفقا بالعروس Cuidado con las novias أو مدرسة الشباب escuela para jóvenes ١٨٢٦ ؛ وبلانكا دي بوربون ، ١٨٢٩ على الرغم من منعها من قبل الرقابة الكنيسية ، لم يتم عرضها إلا عام ١٨٣٥) ذات طابع



كلاسيكي جديد وفي عام ١٨٣٧ نجده ، إلى الجانب الرومانتيكي ، يفتتح عملا دراميا رومانتيكيا فائقا موكارلوس الثاني المسحور Carlos || El Hechizado الذي يقع فيه في الإفراط في تناول شخصية المعتنق لدين جديد ولما يتمكن منه في محاولة منه لإخفاء ، بهذا الإفراط ، عيوب ممارسته الدينية ، وفي النهاية نرى أن مؤلفه قد تركه فيما بعد. أما الأعمال التالية فإنها تدين ثقل المدرسة الكلاسيكية الجديدة ، مثلما يحدث في أعماله التي تناولت العادات ، دون تريفون أو كله من أجل المال Don Trifan O Todo par El dinero (١٨٤١) وصديق في مكان مرموق un amigo en candelero (١٨٤٢)؛ تبرهن على وجود التزام بين العناصر الرومانتيكية والكلاسيكية الجديدة ، كأعماله الدرامية روسموندا Rosmunda (١٨٢٩) ماتيلدي Matilde (١٨٤١)، ثيثيليا العمياء Cecilia la ciegucecita (١٨٤٣) أن الموقف التوفيقى الذى يجمع بين الأشكال المعتدلة للدراما الرومانتيكية والأشكال المتطورة للمسرح الكلاسيكي الجديد ، يميز الأعمال التي ظهرت في نفس هذه السنوات : دون ألبارودي لونا don Alvaro De luna (١٨٤٠) ، ماسانييلا Masaniela (١٨٤١)، ملك و محسوبة UN monarca y su privado (١٨٤١) ، جيرمو تيل Guillermo tell (١٨٤٣) ، القائد العظيم EL gran capitán (١٨٤٣) أسرة فالكلاند La familia de falkland (١٨٤٣) . في عام ١٨٤٧ افتتح أعظم أعماله ، جو ثمان البوينو Guzmán el bueno الأقرب ، بما فيها من استيعاب للحدث و الشخصوص ، إلى المأساة الكلاسيكية الجديدة منها إلى الدراما الرومانتيكية ، على الرغم من أنها قد اكتسبت من هذه الأخيرة التنوع في الأوزان الشعرية .

التزام مشابه بين الرومانتيكية و الكلاسيكية الجديدة يمثلته كتاب من الدرجة الثانية مثل خوسيه ماريا دياث Jose maria diaz (١٨٠٠ – ١٨٨٨) المعاون لتوريا في كتابة عمله خائن وغير معترف وشهيد ، ألف العديد من الأعمال الدرامية الرومانتيكية (قسيس ألبورنو) EL Cura de Albornoz (١٨٢٦) أو جابريلا دى برى Gabriela de berry (١٨٢٦) و أعمالا تراجيدية توفيقية (خوليو ثيسار Julío César) (١٨٤١) لوثيو خونيو بروتو Lucio Junío Bruto (١٨٤٤) ، أو خيفتى Jeftee (١٨٤٥) أوخوان أريثا (١٨١٦ – ١٨٧٠) مؤلف الدراما التاريخية ذات الطابع الرومانتيكي المعتدل (الونصو دى أرثيا Alonso de Ercilla ١٨٤٨ أو إيرناندا ديل بولجار Hernanda del Pulgar ١٨٤٩) ومأساة كلاسيكية ذات عناصر رومانتيكية (ريمسموندا Remismunda ، ١٨٥٤).

هناك كاتبة كوبية تدعى خيرتوردس جوميث دي أبيانيدا (١٨١٤ - ١٨٧٥) تتفوق على كل هؤلاء الكتاب الذين سبق أن أشرنا إليهم ، تجمعت لديها سمات الرومانتيكية نظرا لحياتها الحماسية و العنيفة وما كانت تتمتع به من حساسية (٢) ، مع ذلك ، فإن مسرحها لا يأتي في مجمله ردا على الشكل الأصل للدراما التاريخية الرومانتيكية الإسبانية و الذى على الرغم من تكثيف النظرة الرومانتيكية للوجود فيه ، القائمة على التجربة الحيوية الثرية للأحداث ، يبدو دائما فى بنية أفضل أعماله الدرامية معنى قويا للنظام و الكبح فى تكوين الحدث وفى دراسة الشخصيات بعد وصولها إلى إسبانيا بأربع سنوات ، وأصبحت معروفة كشاعرة افتتحت فى إشبيلية عام ١٨٤٠ أول عمل درامى لها تحت عنوان ليونثيا Leoncia الذى وفقا لما تذكره كارمن برايويا سنتى «يضم بين جنباته فى طورها الأول تلك الملامح المميزة لأسلوب لا أيبا نيدا : الشكل الكلاسيكى الذى ورثته عن أساتذتها كنيثانا Quintana و ألفيرى Alfieri ، و الرومانتيكية المفرطة لدوما Dumas ، وفيكتر هوجو والكتاب الجدد الذين حققوا نجاحا على الطريق : جارثيا جوتيريث ، دون ريباس هيرترنوبتش ، ثوريا» (٤). تعرض فى هذا العمل قضية امرأة وقعت ضحية للمجتمع ، محكوم عليها بالعيش على هامشه . فى عام ١٨٤٤ ، فى مدريد تفتتح عملها ألفونسو مونيو Alfonso Munio (والتي أعادت صياغته مرة أخرى عام ١٨٦٨ تحت عنوان مونيوألفونسو) والذى كتبت عنه مؤلفته ، فى الإهداء الذى يتصدر الدراما ، أشياء كثيرة متعلقة بجنسها الأدبى منها : «إنه عمل درامى مأخوذ من تاريخ قديم لمدينة طليطلة Toledo ، والذى لحسن الحظ ، و جدته أيضا فى أرشيف أسرتى ، و الذى يحكى قصة البطل بين أسلافه ... على الرغم من أن الرأى السائد اليوم يقول إن البساطة الشديدة للأشكال الكلاسيكية يتصالح فى قدر قليل مع الموضوعات والشخصيات المستخرجة من العصر الوسيط فقد غامرت بعمل محاولة كذبت بنجاح طيب ذلك التاكيد فى مفهومى الغير حقيقى (المزيف) ... ألفونسو مونيو عبارة عن مأساة لأنها ليست كوميديا ، ولا تسمح لها ببساطة المضمون ، والصورة العادية التى أتى عليها حدثها ، وثبات أشعارها (تستخدم أيبا نيدا الرومانتى ذا الأحد عشر مقطعا المستخدم فى المأساة الكلاسيكية) بالتطلع إلى أن تصنف كدراما رومانتيكية» (٥) . تنتهى المأساة بموت فرو نيلدى على يد والدته ألفونسو مونيو القتل الذى يعقبه تائب الضمير و الندم من جانب الأب التعيس العنيف ، الذى يقوم بمهمة درامية تقتصر على تقديم «الآثار الأخلاقية التى تتركها الأحداث فى نفوس المتفرجين» (٦) .

النهاية التى مثل الشعر وغيبة الأحداث و الدسائس الثانوية ، تتناقض مع النموذج البنيوي للدراما الرومانتيكية ، على الرغم من توافقها معه فى التعبير العنيف عن العواطف وفى الأهمية، ليس فقط الموضوعية ، وإنما الدرامية للقدر و المصير ، وبعد أن افترحت عملا دراميا غير سعيد (أمير فينا EL Príncipe de Viena ، ١٨٤٤) ونشرت عملا دراميا مأساويا آخر إنجيلونا (١٨٤٥) ، فى رومانتيكية ساخطة للتعبير عن العواطف ولكن بنهاية تحاول فيها ، مثلما فى ألفونسو مونيو ، البرهنة من خلال التضحية و الرفض على التطهير الأخلاقى لنفس هذه العواطف البارزة فى الإطار الرومانتيكى ، و المسيطر عليها «من الناحية الشكلية الكلاسيكية تفتتح فى عام ١٨٤٩ مأساتها التوراتية ساؤل Saul. عمل تمت كتابته عام ١٨٤٦ ومنيت محاولات كاتبته من أجل عرضه فى باريس بالفشل الذريع ، وجاء هذا العمل فاتحة الأعمال المعروضة على مسرح الإسبانيول «تياثرو إسبانيول» بمديره . وما أن تولدت فكرة كتابة ساؤل Saul بعد أن قرأت الكاتبة ماسى الفيرى وسوميت ، وفقا لما تعترف به أبيانيدا حتى جاءت مختلفة عن كتابات هذين الكاتبين - هذا ما ورد وما زالت تردده فى الإهداء الذى يتصدر عملها - حين احتوى العمل - بعد رفض للتطبيق الصارم للقواعد الكلاسيكية الخاصة بالواحدت - على فترة أكبر من حياة البطل المشترك ، والذى أتناوله منذ اللحظة التى فيها ، حين الوصول إلى أوج مجده وكبريائه ، استحققت رأسه الإنكار الإلهى ولا أدعه حتى يسلم نفسه للإرادة العليا، التى تقوم بمهامها فى هدوء مهيب وبأساليب عجيبة»<sup>(٧)</sup> . نرى كارمن برايو بيأسانتى فى هذا العمل أنه مأساة العجرفة و الحقد وتشير إلى وجود الموضوع الذى يبدو لها موضوعا ملحا من جانب لا أبيانيدا ، فاجعة قتل الأب لابنه . فها هو ساؤل ، معتقدا أنه قتل داقيد ، الذى يحقد عليه ، يقتل ابنه هو . كتبت أيضا بصورة شعرية واحدة - الرومانثى المكون من أحد عشر مقطعا - وتأتى نهايته ، التى يظهر فيها ساؤل وقد نزع التاج ليقدمه إلى داقيد حامله لدلالة أخلاقية ، نظرا للدرس العميق الذى تتضمنه ، وهى النهاية الخاصة بالمأساة الكلاسيكية الجديدة . هذا الحظ العاثر و المدمر بدل أن يأتى مجدا فى النهاية ، مثلما يحدث فى الدراما الرومانتيكية ، يبقى مرتبطا بالغاية التعليمية التى تحكم ، بعمق درامى أكبر مما تحتوى عليه الدراما الكلاسيكية الجديدة ، بنية الحدث و الشخصيات . فى عام ١٨٥٨ بعد كتابة أعمال ذات أهمية قليلة (ديكاريو ١٨٥١، امجاد اسبانيا Glori-as de Espana ، الحقيقة تغلب المظاهر La verdad vence apariencias ، ابنة الزهور



La hija de las flores ، أخطاء القلب Errores del corazon ، عطية الشيطان - EL donati-vo del dibho ، وقد كتبت هذه الأعمال الخمسة عام ١٨٥٢ ، المترويض - La sonambu- la ، ١٨٥٤ أو ابنة الملك رينيه La hija del Rey René ، أو عفاريت البطانة : Los duende de la camarilla ، وكلاهما فى عام ١٨٥٥) تفتتح عملها الأهم ، الدراما التوراثية بالتاسار Baltasar ، بعد أسابيع قليلة من افتتاحها لدراما أصغر ثلاثة أنواع من الحب Los tres amores . فى رسالة الإهداء التى كتبتها لا أبيانيدا إلى أمير استورياس ، دون ألفونسو دى بوربون ، نجد تحليلا هاما لعملها الدرامى . تقول ، بين أشياء أخرى عديدة ، إنها قد أقدمت على كتابة بالتاسار Baltasar محاولة التعبير فيه عن «فكر فلسفى كبير» : عمق «حضارة تداعت وتاكلت» ، والإعلان عن فناء «العالم القديم» وفناء «المجتمع المشرك» . إنه لمن الجدير بالذكر هنا ، نظرا لأهميتها التى لا تنسى ، أن نورد هذه السطور : «إن إيلدا وروبين يمثلان ، فى هذا الإطار الصغير ، الشخصيتين الأضعف والأول فى المجتمع القديم : المرأة والعبد ، وما استعادا حقوقهما إلا فى عهد المسيحية . فى هاتين الشخصيتين وجد ، مع ذلك ، المستبد الشرقى ، الحد الذى لا يغلب لسلطانه الطاغى . بالتاسار ، الروح المنهكة من جراء ملل الحياة بين كل المتع المادية و مظاهر الأبهة الإنسانية ، الروح بدون الرب ، التى لاتروى بتقبلها من الأرض ألوان التكريم التى ترفض نزولها من السماء ، إن الروح المتعجرفة التى تتخيل نفسها بلا مثيل بين البشر ، تجد فى المرأة والعبد المتنزّل الأول للكرامة الإنسانية وصغر القوى الأرضية . إن صولجان إله بابلونيا الغانى يبدأ فى الانشطار لصالح القلبين المخلصين ، وهباء تذهب دعوته لهما للحب والسعادة ، الذين حرم منهما فى قمة عزلة عظمته الأنانية . أصابت حالة العجز للرغبة الأولى بالتاسار بالعمى ، مما اضطره إلى الانتقام لمحنه كإنسان بطغيانه كظالم : امتهن الفضيلة التى أنكرها بشكّه ، والتى يعثر عليها ويعترف بها من أجل عقوبته. أما الفضيلة ، فحين تنكر عليه النعمة تتركه وتأنيب الضمير ، يصل إلى درجة الوعى ، فى خيبة الأمل التى تسود مناخ عزلته ، بأن هناك بالنسبة للنفس متعا غاية فى الطهارة لا ينكرها الرب على الطبقات الاجتماعية الدنيا ، وإنما على ذلك المتعجرف الذى يتجاهل أقرانه فى الأرض وربه المعصوم عن الذلل فى السماء . وفى النهاية ، نراه يشعر بذلك الفراغ الهائل لنفس دون إيمان ولا حب ، ويريد أن يغرق هباء ، وبين الأصوات الهستيرية لحفلة ماجنة ، صيحة ذلك الألم العميق الكفارة الإلهية عن الكبرياء»<sup>(٨)</sup>



كتب هذا العمل بالتاسار Baltasar، في صورة متعددة الأوزان الشعرية ، ولهذا نراه عملا ذا قيمة متفردة بجعله في خندق واحد مع أفضل الأعمال الدرامية الإسبانية في القرن التاسع عشر ، ولكن بالإضافة إلى قيمته التاريخية ، نود أن نبرز فيه ، على وجه الخصوص ، خلق شخصية درامية رائعة ، شخصية بالتاسار ، والتي نلاحظ فيها بعض الملامح - وخاصة يأسه الجلى وقسوته التي لاتقل جلاءً ، ووعيه بالعجز والملل والوحدة و تشاؤمة المدمر ، ومانراة فيه من اللامبالاة و التمرد - التي تتجلى مرة أخرى، قائمة على نظرة أخرى مختلفة للعالم و للإنسان ، بالطبع، وبدلالة متقاطرة، في بعض أبطال مسرح عصرنا. ولنتذكر، على سبيل المثال، هيرودس دى كاج مونك (المثالى UN idealhsta، ١٩٢٨) أو كاليجولا، لكامو .

إن المأسى التي أفرزها قلم خيرترودس دى أبيانيدا تمثل في المسرح الإسباني خلال أواسط القرن التاسع عشر أفضل، أدبيا ودراميا، ما احتوى عليه هذا التيار الرومانتيكى الكلاسيكى فى آن واحد، والذي أتى أفضل وأهم كاتب له فى الجنس الكوميدي يعرف باسم برتيون دى لوس إير يروس .

## ٢- كوميديا بريتون دى لوس إيريروس (١٧٩٦ - ١٨٧٥)

### La comedia de Breton de los herreros

يمثل بريتون دى لوس إيريروس، بماله من إنتاج غزير (أكثر من مائة عمل أصيل، فضلا عن اثنين وستين عملا مترجما) بقدر كاف هذه المرحلة التي اتسمت بالحيرة والتطلعات والتي تنقلت فيها الكوميديا، التي كانت تبحث دوما عن جمهور الذي كان يمثل إشكالية قائمة، كثيرا ماتساعل لارا عن ماهيته ، من الجانب اللغوى والموضوعى للكوميديا الكلاسيكية الجديدة التي كتبها موراتين إلى الكوميديا الراقية Alta comedia فى النصف الثانى من القرن .

عادة ما يتم التمييز بين مرحلتين أو فترتين فى الإنتاج الدرامى لبريتون: المرحلة الأولى، ذات الاتجاه الكلاسيكى الجديد، بدأت بأول عمل كوميدي أصيل له، جدرى الشيخوخة Ala vejez, viruelas ، الذى افتتح عام ١٨٢٤ (رغم كتابته عام ١٨١٧)، وانتهت عام ١٨٣١ بافتتاح مارثيلا Marcela، أو من من هؤلاء الثلاثة: Acual de los

tres?، فى المرحلة التى أبرز فيها عملان آخران ، ابنا العم: Los dos sobrinos (١٨٢٥) والعودة إلى مدريد A Madrid me vuelvo (١٨٢٩) و المرحلة الثانية ، التى تبدأ بها شكلا أصيلا للكوميديا ، التى تدعى «كوميديا بريتون» ، والتى تخلق فيها كاتبنا عن مبادئ مدرسة موراتين وعمل على خلق - كما كتب نارثيو ألونسو كورتس - «كوميديا خاصة به، استثنائية ، تتوافق بصورة أكبر مع مثاليات عصره»<sup>(٩)</sup> ، كانت مرحلة طويلة اشتملت على أفضل ما كتبه بريتون ، والتى يبرز من بينها العمل الذى أشرنا إليه بعنوان مارثيلا موتى وسترين Muerete, Veras ، Marycela (١٨٢٧)، الصبغة الفلاحية EL pelo de la dehesa (١٨٤٠) ومدرسة الزواج Escuela del matrimonio (١٨٥٢).

هناك تيار آخر يرفض إمكانية عمل مثل هذا التمييز الصارم داخل إطار الإنتاج الدرامى لبريتون ، ويدعم الرأى القائل أن كوميديا بريتون تحتوى على مفهوم كلاسيكى جديد للمسرح فى الأساس ، والذى لا يتخلل فيما هو أساسى عن الشكل الذى تبناه موراتين<sup>(١٠)</sup> . لم يكن بمقدور بريتون قط التخلص من رواسبه الكلاسيكية ، رغم صحة ما تردد من أنه على طول مشواره المسرحى أفسح المجال لدخول عناصر جديدة إلا أن تبعيته لموراتين المتأصلة بعض الشيء ظلت ثابتة<sup>(١١)</sup> وهذا هو ما يراه خوسيه هبس Jose Hesse .

ووفقا لم يتم استنباطه من قراءة مقالات النقد المسرحى التى نشرها بريتون بانتظام فى البريد الأدبى والتجارى «الكوريو ليتيراديو إي ميركانتيل»<sup>(١٢)</sup> فى الفترة ما بين ١٨٣١ إلى ١٨٣٣ / الأعوام التى كتب فيها العمل المذكور مارثيلا وما دخل عليه من تغيير ، فإن الأفكار الدرامية لمؤلفينا مازالت كلاسيكية جديدة فى أساسها وهما تابو أداوروثاس بيرزان من الأفكار الدرامية عند بريتون ، الأفكار الرئيسية مبدأ الاحتمال ، القاعدة الأخلاقية للكوميديا قانون الوحدات الثلاث كما بيرزان الأهمية التى تعطى للكوميديا والفكاهة «الأهمية -كتبا - التى عادة ما كانت تصل فى نقدها إلى حد التخفيف من عدم التساهل إزاء الاحتمالية»<sup>(١٣)</sup> . فيما يتعلق بفكرة إزاء قرض الشعر والقافية «فيلحقها التجديد النوعى الذى يقرب الكاتب من الاتجاه الرومانتيكى»<sup>(١٤)</sup> . فى هذه السنوات السابقة مباشرة على الانفجار الرومانتيكى فى الأدب الدرامى الإسباني ، تأتى الفلسفة الجمالية لبريتون قائمة على مبادئ كلاسيكية: «توفير المقعدين ، إمكانية المبادئ التى لا تخترق ، النوق السليم ، قوانين الطبيعة ، أى ، الرأى

البشرى الذى يفرض وصايته على العمل الفنى بالعقل والنوق والطبيعة هذه المبادئ - كما يذكر هذان الناشران - تبدو كامنة بين ثنايا الأيديولوجية التنويرية» (١٥) .

إن موقفه إزاء الدراما الرومانتيكية - التى يمارسها هو نفسه بصورة مؤقتة وبشكل توفيقى فى : إيلينا Elena (١٨٣٤)، دون فيرناندو الامبلاتادو Don Fernando el Emplazado (١٨٣٧) أو بييدو دولفوس (١٨٣٩) - يظهر كأنما لبعض الحقائق ويغلب عليه طابع الأداء التى تأتى هذه فى صالحه، حيث نجده قد مارس فى مسرحه نوعا من الكلاسيكية الحرة ، المتطورة ، المفتوحة دائما ، ولها نفس المبادئ التى أشرنا إليها قبل المبادئ التى مثلها كان الوضع عند موراتين، لا يأتى قط نتيجة «فرضية» صارمة، قاصرة على تطبيق الأعمى للقوانين أو القواعد النظرية، وإنما تبدو محققة دائما من الناحية الدرامية فى انسجام تام مع مفهوم عملى للظاهرة المسرحية. أود أن أقول بهذا، إن بريتون الذى وهب حسا عاليا للظاهرة المسرحية، يطابق بين «نظريته» فيما يتعلق بالجنس الدرامى وبين المتطلبات الداخلية - الموقف، الشخص، اللغة، المناخ - لعمل محدد دون أن تحول «المبادئ» أو تمنع أو تقلص يتكلف ومن الخارج الطبيعة والحقيقة الدراميين للعمل المسرحى.

هذه الكوميديا التى أفرزها قلم بريتون دون ما يميز لفترات عادة ما تكون مرفأ سطحيًا نادرا ما نراه عميقا فى المجتمع المعاصر ذى الطبقة البرجوازية والطبقة المتوسطة التى يعيشها الكاتب فى صورة ساخرة ولكن بسخرية غير عدوانية وعبر حدث بسيط فى الغالب الأعم - وهذا راجع إلى قناعة جمالية لا إلى فقر يذكر - وإلى تقنية مسرحية ذكية فى الغالب، يدخلنا إلى عالم ذى أبعاد قليلة والذى إذا ما أعطانا أحيانا، الانطباع بخلوه المسبق من كل ما هو إنسانى وأصبح مقتصرًا على اللعبة المسرحية المحضة، حيث يأتى الموقف والكلمة ثمرة لموقف أولى تقوم فيه مجموعة من الشخصيات، زج بها إلى الفردية توا بالسخرية من وسائل التعايش القائمة، فإنه يأتى غالبا ومع هذا ثريا بعناصره العاداتية وبشخصياته التى أحكمت معالجتها فى اتصالها بالبيئة التى تتحرك فيها، البيئة التى يهتم المؤلف بتعبيرها الدرامى . ما هو هيرتزنوتش يرى فى المسرح البريتونيانى : «سلسلة موسعة من اللوحات التى تمثل الطبقة المتوسطة الإسبانية فى ثلاث مراحل مختلفة محددة بدقة الاختلافات التى تتابعت عليها : منذ عام ١٨٢٤ وحتى ١٨٢٥ نلحظ جانبا تجانسيا : أما السنوات العشر التالية فقد شهدت تقلبا وتغيرا لشعب يخوض معركة الكفاح : وبداية من عام ١٨٤٣ بدأت الاضطرابات فى الهدوء»

من المؤكد كما يلاحظ هيس Hesse بصواب - والذي يذكر نص هيرترنبوتش - «أنه لا نعثر في أعمال بريتون إلا على التصريحات الخارجية لمثل الفترات المضطربة ، الدراما الأكيمة التي عاشها وطننا خلال تلك السنوات سيتم التعبير عنها بواسطة تلميحات وتفاصيل أشبه بالنوادر»<sup>(١٦)</sup> لقد عانى بريتون ، مثله في ذلك مثل أغلب معاصريه من الرومانتيكيين ، أو التابعين من كتاب «الكوميديا الراقية» ، أو حتى التابعين لهؤلاء - من نفس الداء المستوطن في كل مسرحنا خلال القرن الثامن عشر - مع الاستثناء المشرف لجالدوس Goldos : عدم تعمقه في عكس صورة المجتمع ، وذلك لغية النظرة المتناسقة والفكر القيم وشيء من المستوى الفكري .

في مارثيلا أو من من هؤلاء الثلاثة ؟ العمل الكوميدي الرائع ، هناك ثلاثة من المتقدمين لخطبة مارثيلا (الشاعر ، الجندي ، الغندور) وذلك في منافسة شديدة بينهم : ومارثيلا بعد أن تتسلى بالجميع تضرب برغبتهم عرض الحائط . يظهر كل واحد من هؤلاء المتقدمين لنيل يدها في صورة نمط اجتماعي مستهزأ به ، العمل بدوره يأتي في صورة كاريكاتورية لموقف اجتماعي مطرق : طلب اليد للزواج ، مارثيلا ، الشخصية الوحيدة التي لم تقدم في صورة ساخرة هي ، باعتبارها شخصية مسرحية ، بمثابة إصابة جمالية وذات رقة أنثوية ، كما تمثل صورة أصيلة داخل إطار عالمي غير أصيل يلجأ بريتون إلى تكرار مثل هذا الموضوع الذي يتحدث عن المتقدمين للزواج في مالا يقل عن ستة أعمال كوميدية، هذا وقد عاب عليه النقد المعاصر له (لارا في عام ١٨٣٣) تكرار نفس الموضوع وما هو ألونصو كورتس ، حين يعمد إلى تثبيت أصالة كوميديا بريتون إزاء كوميديا موراتين ، يشير إلى الفارق الرئيسي بين الاثنين : يقدم بريتون مواقف محددة للمجتمع المعاصر أما موراتين فيبحث عن الكشف عن الأسباب الأخلاقية التي تحدد هذه المواقف . بالنسبة لجونثاليت لوبيت<sup>(١٧)</sup> يكمن الفارق في تناول المختلف للمادة الاجتماعية : الهجاء عند موراتين ، والتهكم الرومانتيكي عند بريتون . والآن ، حسنا فإن هذا التهكم أكثر من كونه تهكما رومانتيكيا هو، من الناحية النوعية ، تهكم من «الشكل الرومانتيكي» . إن بريتون لا يظهر تناولا تهكميا سواء بالنسبة للمجتمع أو النظرة الرومانتيكية لهذا المجتمع المقام على موضعة أدبية .

يأتي تهكمه هذا تهكما من الدرجة الثانية ، لا تنبثق شخصياته مباشرة من الواقع بواسطة مثل هذا الإجراء ، الذي يصل إلى حد التقليد الساخر ، هو عدم التوازن بين المجتمع الواقعي لإسبانيا الرومانتيكية والمجتمع الرومانتيكي الذي ظهر على صفحات



الأدب المعاصر له . هذا الإجراء يشكل ، على سبيل المثال ، قاعدة الفكاهة في عمله : موتى ، وسوف ترين! Muérete y Veras إذا ما ضحكنا فأن ذلك ، على وجه التحديد يعد راجعا إلى ما تضمنه أعماله من رومانتيكية . إن بريتون دى لوش إيريروس ، الذى ولد فى عام ١٧٩٦ وبلغ أربعين عاما حين أصبح الاتجاه الرومانتيكى فى أوجه فى مجال المسرح ظل يكتب بوعى منه بالمسافة التى تفصله عن هذه الرومانتيكية .

فى عمله : الصبغة الفلاحية El Pelo de la dehesa ، يقيم بريتون مواجهة بين عالم دون فروتوس Frutos ، النموذج الرومانتيكى الخالص الذى تتلخص فلسفته الخاصة فى العبارة القائلة «الكلام الواضح ، بلا كناية» ، وبين العالم الاصطلاحي والاصطناعي للماركيزا وابنتها ، الممثلتين للرومانتيكية المستوردة ، الخالية من أى أساس أو جوهر حقيقى . فى المشهد الأول من الفصل الثالث ، يصبح فروتوس قائلا :

وأنا ، ما علاقتى بأوروبا ؟

ومع هذا ، فإن التناقض الظاهري فى هذا المسرح هو ، بفضل هذه المسافة التى يأخذها المؤلف لمعالجة «العالم الرومانتيكى» ، أن بإمكاننا أن نشهد عرضا رائعا لمجتمع برجوازي يستعد للعيش فى انسجام متكامل مع الأسلوب الرومانتيكى الجديد ، كمن يستعد للتواؤم مع الموضة ؛ ولهذا فإنه عبر مسرح بريتون ، لا عن طريق المسرح الرومانتيكى الذى يأتى على نمط ما كتبه مؤلف دون دون ألبارو ، يصبح بمقدورنا الوصول فقط إلى نفس قلب إسبانيا الرومانتيكية .

وككاتب درامى ، أو بالأحرى ، كمؤلف مسرحى ، بالإضافة إلى خلوه من العمق أو من الأهمية الأصلية فى تمثيل مجتمع عصره ، يصبح من الضرورى أن نبرز فيه المزايا الأساسية مثل تصويره الجيد للحوار المسرحى ، مقدرة الخارقة على استخدام الشعر وثراء قاموسه اللغوى وهى أمور امتلك ناصيتها الكاتب وأبرزها نارثيسو ألونصو كورتيس .

لا نود أن ننهى حديثنا هنا قبل أن نشير إلى ذلك العمل الهام الذى قام به برويون فى ترجماته واقتباساته من المسرح الفرنسى المعاصر له (سكريب ، الذى دائما ما أثار إعجابه ، ديلافينج ، وآخرين يقلون عنهما أهمية) والصياغات الجديدة لأعمال من المسرح الإشباني فى العصر الذهبى (لوبي كالديرون ، تيرسو أو ألكون) الذى عرف كيف يرى فيه دائما أفضل ما يميز به من خصائص .

كان للكوميديا التي أفرزها قلم بريتون، كما هو الطبيعي، مقلدين وتابعين ولكن ما تهيأت الظروف لواحد منهم كي يصل إلى نفس درجة الأستاذية المسرحية والرشاقة التعبيرية لهذا الكاتب الكبير. ومن بين هؤلاء نشير في السنوات السابقة على المرحلة الرومانتيكية إلى فلورس أريناس Flores Arenas، مؤلف كوميديا : الدلال والعُجب Co-quetismo y Presunción (١٨٣١) والتي نقدها بريتون نفسه نقدا ليس في صالحه؛ وفي سنوات لاحقة، نذكر كاتباً لكوميديا العادات، نارثيسوسيرا Narciso Serra، والذي لم يكن يهدف إلى شيء أكثر من «الإلهاء والتسلية»<sup>(١٨)</sup>. من الممكن أن نبرز هنا، سائرين على نهج ألونصو كوريتس، تلك الأعمال الكوميديّة ذات المناخ والعادات العسكرية، والتي تحتل مكانة كبيرة بينها عمله : توماس Don Tomás (١٨٦٧).

### ٣- «الكوميديا الراقية، و «الواقعية الجديدة، في مجال الدراما :

#### La Alta Comedia" Y el Dramatico Nuevo Realismo

كان هدف كتاب النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الذين أبدعوا «الكوميديا الراقية»، الجنس المسرحي الخاص- من الناحية الموضوعية - بعالم البرجوازية الراقية، هو تصفية الجاليات الرومانتيكية، محاولين كتابة أعمال تتضمن تياراً واقعياً جديداً يعكس في صورة نقدية حالة المجتمع المعاصر لهم.

لقد كان على المسرح أن يكشف النقاب عن القوى المحركة للألية المعقدة للسلوك البشري، للإنسان داخل المجتمع، كاشفة في نفس الوقت، عن حقائق عميقة للنفس البشرية، من هنا نجد أن مختلف الأجناس المسرحية الرومانتيكية، بداية من الدراما التاريخية وانتهاءً بالكوميديا العاداتية، قد أصبحت خاضعة للمعالجة وتم التكيف بينها وبين النظرة المسرحية الجديدة، لقد جاءت اللحظة الانتقالية من المسرح الرومانتيكي إلى المسرح الواقعي لتشهد تكاثر البطاقات النوعية التي تحاول أن تحدد ماهية الأعمال المسرحية الجديدة، التي ليست شيئاً آخر سوى التزام بائس بين رومانتيكية - مستعارة، وواقعية مستعارة أيضاً، هذا المسرح المستعار - من الناحية البنيوية - عادة ما يطلق عليه مسرح ما بعد الرومانتيكية، ومن أخصب ممثليه كاتب يدعى رودز يريث روبي Rodriguez Rubi (١٨١٧ - ١٨٩٠). هاهي بعض أجناسه المسرحية المستعارة :

الكوميديا السياسية – الأخلاقية ، الدراما الأخلاقية – العاطفية، الكوميديا العاطفية – الأخلاقية، الكوميديا التاريخية، كوميديا العادات الأندلسية ...

على الرغم من أن رودزيجيث روبي، الصانع الماهر للأعمال المسرحية قد تمتع بشهرة قليلة في عصره – ويعد كاتباً درامياً من الرعيل المتوسط القامة، فإنه أهل مع هذا لنيل الميزة التاريخية باعتباره أول من بدأ طريق مثل هذا التنوع الهائل من هذه الأجناس المهجنة التي يفرق فيها مسرح القرن الثامن عشر في فترتي الأربعينيات والسيتينيات ، فاتحاً بهذا الطريق أمام هذا الإنتاج المسرحي الهائل بين الرومانتيكية المستعارة والواقعية المستعارة الذي ملأ على مدى عشرين عاماً ساحات المسارح الإسبانية بأعمال – هي في الغالب – ذات قيمة أدبية قليلة ، في عام ١٨٤٣ ، افتتح الكاتب بعمله عجلة الثروة Rueda De la Fortuna مجال الكوميديا السياسية – الأخلاقية ، الجنس الذي يعود إليه مرة أخرى ، بجزء ثان في عام ١٨٤٥ ، والذي يتبعة فيه مؤلفون آخرون وبالعديد من الأعمال ، التي يجدر بنا أن نشير من بينها فقط إلى : دون فرانشيسكو دي كيبينو (١٨٤٨) ، لاوليخيو فلورينيتينو سانت ، ورجل الدولة Un hombre de Estado ، لاديلارو لوبيث دي أياالا والتي سنشير إليها فيما بعد ، وفي عام ١٨٤٦ ، سيرا على درب هواة في فتح مسالك جديدة أمام المسرح الإسباني ، يفتح بنجاح كبير : عواصف القلب Borrascas del Corazón ، بادئاً بهذا مجال الكوميديا الأخلاقية – العاطفية ، والذي قدم إليه على مدى سنوات متتالية العديد من الأعمال الأخرى ، مثل الضفيرة في شعرها : La Trenza en sus Cabellos (١٨٤٨) أو سلم الحياة : La escala de La vida (١٨٥٧) . كما تبعه أيضاً بعض الكتاب الذين حققوا نجاحات رائعة مثل فرانشيسكو كامبرون بعمله : زهرة اليوم Flor de un día : (١٨٥١) الذي اتبعة بجزء ثان ، ولويس دي أجيلار مؤلف بين أعمال أخرى ، مشقة الزواج La cura del matrimonio (١٨٦١) بيريث إيسكويتش (قسيس القرية El cura de aldeá ، ١٨٥٨) لويس ماريانوري لارا ، ابن لارا الكبير ، الذي افتتح هو الآخر في عام ١٨٥٨ صلاة المساء La Lazos de Familia التي تبعها بأعمال أخرى مثل الروابط الأسرية La oración de tarde (١٨٥٩) وأزهار ولآلي Flores y Perlas (١٨٦٠).



من بين هذه الغاية الوارفة من أشباه الأجناس والمشتمة على اصطلاحات نظمها لويس جارتيا لورينثو<sup>(١٩)</sup> ، انبثقت «الكوميديا الراقية» والتي أصبح ممثلوها العظام زلوبيث دي أياالا وتمايو إي باوس مع بينيتورا دي لا بيجا كرائد ، وكل واحد من هؤلاء الكتاب سيهم ، بالإضافة إلى ذلك بكتابة الدراما التاريخية ، كما يكتب كل من تامايو وبينيتورا دي لا بيجا أيضا هذين النوعين من المأسى . تأتي الأعمال المساوية والأخرى الدرامية التاريخية على حد سواء فيما يتعلق ببناء الشخصيات والمراقف استجابة للمتطلبات الجديدة للواقعية الدرامية .

## ١- بينيتورا دي لا بيجا (١٨٠٧ - ١٨٦٥) رائد الواقعية الجديدة :

Ventura De la Vega Precursor Del nuevo realismo

إذا ما كان بنيتورا دي لا بيجا بتاريخ ميلاده يشكل جزء من جيل الكتاب الرومانتيكين (فهو يصغر هيرتزنبوتش بعام واحد ، ويكبر جارتيا جوتيريث بستة أعوام وثوريا بعشر سنوات) ، فإنه بالنظر إلى أعماله الدرامية يصنف خارج الحركة الرومانتيكية، ويطلق شرارة بداية الواقعية الجديدة صاحبة «الكوميديا الراقية» إن إسهامه الوحيد في مجال الدراما التاريخية ، دون فيرناندو دي أنتيكيرا Don Fernando De Antequera (١٨١٧) ، تملأ ساحات العالم المسرحى الرومانتيكى المبني على أساس من صراع العواطف العنيفة ، ذات الصبغة الواحدة ، قليلة التمييز . ها هو المؤلف ، إذ يشغل نفسه بالحقيقة النفسية للشخصيات وبالتوفيق بين هؤلاء والمواقف وبين العالم التاريخى الذى يتحركون فيه يخرج لنا عملا دراميا ذا بنية ضعيفة ، لا تصل فيها الصراعات لتبلغ القوة الدرامية الكافية ، إن فيرناندو دي أنتيكيرا وسان بيثنى فيرير على حد سواء يعطيان انطبعا بأنهما عملاقان قد استخرجنا من كتاب تاريخ وجيز ، هذا بالإضافة إلى البيئة التى يتحرك فيها البطلان على كل يصبح بمقدورنا أن نؤكد بأن المعالجة «الفيلواقعية» التى يخضع بنيتورا دي لا بيجا لها تلك الدراما التاريخية الرومانتيكية قد أدت به إلى عدم المعالجة المسرحية لهذه الأخيرة .

يأتى نجاحه الكبير ككاتب درامى كامنا فى علمه : الرجل المجرب El Hombre De Mundo (١٨٤٥) ، إنه عمل شعري مكون من أربعة فصول ويعد النموذج الأول الخالص «الكوميديا الراقية» تنتمى شخصياته إلى البرجوازية الراقية . عددها قليل ، فى مقابل



تلك الوفرة الكريمة لعددتها في الدراما التاريخية إن المكان المسرحي واحد فقط ، داخل أحد بيوتات مدريد جيدة التأسيس ، هنا نرى أن العالم الفسح يظهر مركزا مسرحيا في ذلك العالم البيتي الصغير، والذي - بدوره - يعد رمزا لعالم البرجوازية الكبير ، البرجوازية المديرية التي عاشت في منتصف القرن ، إن الصيحات الكبرى والإشارات الكبرى للإنسان الذي يقع ضحية لآلام كبيرة ؛ نلاحظ اختفاء الأحداث الكوميديّة وانفجارات العواطف الخاصة بالكوميديا «الرومانتيكية» وما هو المؤلف يدخلنا إلى معبد الأشكال الجيدة ، معبد الكلمات الدقيقة ، إن بنيتورا دي لا بيجا ، الذي يقل «في أيديولوجية» عن تابعيه ، ويتمتع بحس أرق للتهكم واللعبة المسرحية الخالصة ، يترك لنا في الرجل المجرب عملا من أعمال الدسيسة ، تلك الدسيسة التي يبنى عليها الحدث وتأتي شديدة الأحكام كي يصبح بمقدورها خلق المواقف الكوميديّة الرائعة : تلك الكوميديا التي تنبع من الحدث ذاته لا من الكلمة أو من المفاجآت المسرحية ، أما الخطبة الدينية ، بما تشتمل عليه من مضمون أيديولوجي ، تأتي لحسن الحظ مختصرة في أدنى درجاتها ، ولا تصل إلى حد الثقل على الأسماع على الرغم من أن الشخصيات تحتل جانبا قليلا من اهتمامنا باعتبارها ممثلة لمجتمع سطحي للغاية وغير هام ، فإنها تتمكن مع ذلك من تسليتنا باعتبارها شخصيات مسرحية ، وهكذا لا تصبح البيئة الاجتماعية التي تعكسها الكوميديا هي التي تحافظ على حياة العمل بالنسبة لنا، إنما نوعياتها الدرامية الممتازة والتي تجعلها في أفضل أعراف المسرح الكوميدي الإسباني ، ومن خلال وجهة نظر المسرحية يعد هذا العمل لبينيتورا دي لا بيجا بمثابة المثل الأخلص «للكوميديا الراقية» التي تتمكن على يد أيالا وتامايو ، كما سنرى من أن تمس في بعض الأحيان وتنغمس أحيانا أخرى في ذلك العامل الميلودرامي ، الذي هو أدنى من الناحية الدرامية . والحلقة الأخيرة منها ستكون جزءا من مسرح إيتشيجاراي .

عاد بينيتورا دي لا بيجا ، بعملة موت قيصر La Muerte de César (١٨٦٣) إلى المعالجة - مستخدما الشعر المكون من أحد عشر مقطعا الذي استخدمه كتابنا الكلاسيكيون الجدد في مآسيهم - موضوع الحرية الذي كان عزيزا على كتابنا خلال القرن الثامن عشر وبدايات التاسع عشر . كان استخدام هذا البيت من الشعر ذي الأحد عشر مقطعا هو نقطة الاتصال الوحيدة مع المأساة الكلاسيكية الجديدة حيث تأتي المعالجة والتقنية المسرحية مختلفين تمام الاختلاف ، إن بنيتورا دي لا بيجا لا يعتزم

طرح الصراع بين الحرية والطغيان ، وإنما علة مستوى أعمق اشكالية امكانية الحرية ،  
بطلا المأساة هما ثيسار وبرتس ؛ ثيسار الذى يطلق من موقف سياسى قائم ، يريد من  
خلال السلطة التى تتجسد فى شخصية أن يجعل الشعب سعيدا دون أن يشغل نفسه  
بقضية حرية هذا الشعب وهذا لا يرجع إلى كونه طاغية أو يشتهى الطغيان ولكن لأنه  
يعتقد أن الشعب بالوضع الواقعى الذى هو عليه ليس بمقدورة أن يصبح حرا حقيقة  
اعطاء الشعب الحرية بمعنى تسليمه لايدي الطامعين السياسيين الذين لا يتورعون عن  
شئ ويبنى نظريته كلها على أساس يفصح عنه فى هذه الابيات :

أماأت الحرية ! وها هم الجوعى

ينشرون بين الأروقة ، فى انتظار

فقات الموائد العامة

والصوت الحر ، الذى يرفع إلى اسمى

مراتب الكرامة العالية

يباع بثمن بخس فى الدوائر الانتخابية

ها هى روما المحطمة تركع

تحت أقدام ماريو ، أو تمد عنقها

الذليل تحت بلطة سيلا

أمثل هذه الايدي يمكن لى

أن أعهد بصحتها ومجدها ؟ لروتو ، إنزع

عنك هذا الطموح الكاذب ، افتح عينيك :

أنظر لما آلت اليه رما اليوم ، لا إلى ما كانت عليه بالأمس .

هل من الضرورى أن نعطى الحرية لشعب لايجيد استخدامها ؟ بروتو الرجل  
الخالص الطاهر ، الذى فى دمة حب الحرية ، يرد بسرعة دون تردد:

لا يمكن أن يشعر بالسعادة شعب مُستعبد

أما ثيسار فيرى أن الطريقة الوحيدة لإنقاذ الشعب هي الحفاظ على السلطة العليا، إذا ما تنازل هو عن العرش ، كما يطالبه بذلك بروتوس سييدا الطغيان الحقيقي و سيفرق الوطن من الفوضى . هكذا تصبح الحرية هي الدافع لعدم سعادة الشعب ، هناك مجموعة من المتأمرين تعلن تمرداها على ثيسار ، لا بدافع من حب الحرية ، ولكن من أجل السلطة التي ستهبها لهم هذه الحرية ، في حقيقة الأمر ، لا يوجد بينهم من يحب الشعب . ينضم إليهم بروتوس ، بعد معركة بينه وبين نفسه ، حيث يحب ثيسار ، أن حب الحرية يتغلب على حب ثيسار (القيصر) . تتحقق نبؤة ثيسار: تأتي الحرية بالطغاة الجدد . ربما أتت جريمة بروتوس غير مجدية . هذه المأساة ، التي تعد أكثر أهمية من المأسى الكلاسيكية الجديدة أو تلك المبشرة بالرومانتيكية ، تشتمل مع ذلك ، على عيب كبير و خطير الدسييسة الثانوية ، التي نعلم من خلالها ان بروتوس هو ابن ثيسار ، هذه الدسييسة أدت إلى سلسلة من المشاهد غير الضرورية بالكلية ، والتي لعبت فيها الدور الاساسى سيربيليا Servilia ، والدة بروتوس هذا النمط من الدسائس يصدر عن الدراما الرومانتيكية ، لم يحن الوقت بعد الذي يصبح بمقدور الكتاب التخلي عن كل حمل عاطفى ، على مدى زمن طويل ظل الادب يحمل بين طياته ذلك الحمل الساكن للتهريب العاطفى .

## ٢- كاتبا الكوميديا الراقية، :

### Los dos dramaturgos La "alta Comedia"

فى الفترة ما بين ١٨٥٥ و ١٨٨٠ ظهرت سبعة أعمال مسرحية ، ثلاثة لتامايو إى باوس (كرة الثلج La bola de nieve) (١٨٦٥) ، الأمر الايجابى Lo positivo (١٨٦٢)، أهل الخير : Los hombres de bien (١٨٧٠) وأربعة أعمال لآيالا (السقف الزجاجى EL tejado de vidro) (١٨٦٥) ، النسبة المئوية EL tanto por ciento (١٨٦١)، دون خوان الجديد El nuevo don Juan (١٨٦٥) وكونسويلو Consuelo (١٨٧٨) تمثل أفضل ماكتب فى مجال «الكوميديا الراقية» ولنحاول وصف هذا العالم الدرامى الذى غزا البرجوازية المدريدية على مدى مايقرب من خمسة وعشرين عاما . نجد أنفسنا فى قلب المجتمع الأفضل ، الذى يأتى متمثلا فى أشهر رجلين هما : الإباحى ، سوط المؤسسة الزوجية والأسرة ، ورجل الأعمال ، الذى يعبد الربح والنسبة المئوية .

والمؤلف، المدافع عن الزواج والأسرة في مواجهة السلطة المدمرة للإباحي ، وعن القيم الروحية (نبل النفس ، الكرم والنزاهة المثالية الأخلاقية) في مواجهة الفلسفة المادية (الأنانية ، الحابات ، حب المال) يتحول إلى المتحدث بالمبادئ الأخلاقية التي يجب أن تحكم كل مجتمع مسيحي وتقوم بدور من يدير الضمير الذي ، بإدانتته للشر الذي يعمل على تآكل المجتمع ، يعظ شعبه وجمهوره . ومن الواضح أن «الكوميديا الراقية» قد أخذت على عاتقها مهمة كشف النقاب عن أعداء المجتمع وإزعاج ، بقدر الإمكان ، ذلك الضمير الطيب للمجتمع البرجوازي الجالس في صالات العرض المسرحي ، لسنا إزاء العواطف الفردية الكبيرة للرومانتيكية ، وإنما إزاء العواطف المظلمة التي تدير آلية المجتمع ، والتي تهدد الأفراد ، في كل عمل كوميدي نلحظ العناية التي أولاها الكاتب لبناء الدسيسة ، ولدراسة نفسية الشخصيات ، والمناخ المسرحي ، ومنهجية الدوافع ، وصحة أو «حقيقة الكلمة والحدث . كل ذلك - يكفيننا قراءة ملاحظات أيا لا - يعكس الرغبة في الواقعية الدرامية، والتقارب بين عالم المسرح وعالم بواخل البرجوازية ، ومحاولة لتقليل المسافات بين الأدب والحياة ، ومع ذلك ، فإن الانطباع الذي يتركه فينا هذا العالم الخاص «بالكوميديا الراقية» هو انطباع مزيف وغير حقيقي إن الصراعات لا والمشاكل والشخصيات تطن في الفراغ ، والكاتب ، الذي أصبح مشغولاً إلى حد كبير بمغزى الأسطورة الدرامية ، يبسط بصورة فظة الحقائق المتصارعة : إما بأن يجعل أهل الخير ينتصرون على أهل الشر ، مثلما هو الحال في عمله : الأمر الإيجابي Lo Positivo والنسبة المئوية EL tanto por ciento ، وإما جاعلاً الشرير هو من يتلقى العقاب نتيجة ما اقترفه من أعمال (الغيورون في عمله كرة الثلج La bola de nieve ، والمفسد في السقف الزجاجي EL tejado de vidrio ) المرأة الطموح والطامعة في : كونسويلو» ، وإما أن يلجأ - في النهاية - إلى إظهار أهل الخير في صورة الفاشلين ، وأهل الشر في صورة المنتصرين ومعاقبة أولئك الذين ليسوا من أهل الشر أو من أهل الخير ، مثلما يحدث في «أهل الخير Los hombres de bien»

إن مسرحاً يصبح الأمر الأساسي فيه التعبير عن أيديولوجية معينة ، التي تخضع لها الصراعات والشخصيات ، كما أن المهم فيه هي الإجابات لا الأسئلة ، حيث إن المؤلف قد أتى جاهزاً بالحل قبل أن يبدأ في كتابة أعماله ، التي كتبت ، تحديداً ، لخدمة الإجابات ، لا يمكن له أن يتفوق على الأيديولوجية التي تدفع جدرانه . وفي الوقت الذي تتوقف فيه صلاحية هذه الأيديولوجية ، يموت مسرح الكاتب باعتباره مسرحاً ، هذا هو ما حدث بالفعل مع «الكوميديا الراقية» .



هذان الكاتبان اللذان صرّحا برغبتهما فى تقديم واقع مجتمع ومجموعة من الأفراد الذين يمثلون أعمق مشاكله واتجاهاته ، يبدآن بالتحزب ، إذ يتبنيان الدفاع العاطفى عن مجموعة من المثل الأخلاقية ، هذا هو الخطأ الكبير الذى وقع فيه ككاتبين، حيث أن مثل هذا التناول العاطفى يحرم مسرحيهما من كل موضوعية وفاعلية. والشخصيات والصراعات تم تصويرهما بقدر يتوافق مع النظرية التى يتبناها المؤلفان. وبدلاً من أن يبذلا جهدهما من أجل فهم عالم القيم والقوى المتصارعة بكل تعقيداته ، فإنهما يقتصران على إنكار بعضها وقبول البعض الآخر ، وهكذا نجد الواقع قد أتى محدداً فى أطر مبسطة، عبر دياليكتية فقيرة فى أفكارها غنية بعواطفها. ويتجسد العالم الجديد للأعمال فى شخصيات سلبية راديكالية ، موحدة نفوسهم أمام الأحاسيس وتعلو الغشاوة قلوبهم أمام القضايا الروحية ، رسمت شخصياتهم وفق نموذج محدد الملامح . أما الآخرون الذين يقفون فى الجانب المقابل ، ويجسدون العالم القديم ؛ العالم العاطفى الروحانى ، الذى مازالت الصداقة والشرف يمثلان داخله قوة القانون الداخلى ، لا يجدون قاعدة يرتكزون عليها فى الهجوم والدفاع عن أنفسهم أفضل من المثالية العاطفية الحائرة ، إن الصراع بين عالمين ومفهومين للحياة داخل مجتمع فى مرحلة التحول كان بإمكانه أن يقدم مادة درامية لأعمال مسرحية ممتازة لو توافرت القدرة لدى الكتاب لطرح القضايا والمواقف التى يقدمونها على خشبة المسرح بصورة جادة ، لكن الأمر لم يكن هكذا ، فى كل عمل من هذه الأعمال أصبحت النية الساخرة ، والعناية بما هو نفسانى والاهتمام بالتفاصيل الواقعية غير ذات صلاحية نظرا للقاعدة الميلودرامية التى يبنى عليها الحدث . لقد أراد هذان الكاتبان «الكوميديا الراقية» كتابة مسرح واقعى إلا أنها لم يتمكنوا من ذلك ، وما تمكنا من ذلك لأنهما لم يعرفا كيف ينظران إلى الواقع .

إن العالم الدرامى «الكوميديا الراقية» هو عالم مزيف ، نتاج نظرة قليلة الذكاء . وصراعاته الجارية بين رجل الأعمال والآخر / رجل الأخلاق ، بين عاشق المال وعاشق المثالية هى صراعات تافهة جداً ، وبالطبع فإن كل مجتمع لديه - بكل تأكيد - المسرح الذى يستحقه .

بدأ لوييث دى أيا لا مشواره الدرامى المبكر والخصب بممارسة كتابة بعض الأجناس الأصلية فى المسرح «الأشبه» أو ما بعد الرومانتيكية ، على غرار ماكتبه رودريجيث روبي ، وما كاد مخزون مسرح مرحلته الأولى ليذهب أبعد من المسرح

المتوسط الحال الذى كتبه رودريجيث روى ومدرسته ، أما الاستثناء الوحيد فقد تمثل فى دراما تاريخية ذات مضمون أخلاقى - سياسى تحت عنوان رجل الدولة - Unhom bre de Estado (١٨٥١) ، كتبت شعرا وأتت مكونة من أربعة فصول ، ويقوم بدور البطولة فيها رودريجو كالديرون ، محسوب دون ليرما ، إنها الدراما الحميمة للإنسان الطامع ، الذى يضحي بالحب والسعادة فى مقابل طموحه السلطوى والذى ، فى نهاية مشواره السياسى ، يكتشف ، كدرس حيوى وحيد - وهذا من مغزى العمل - أنه فقط «فى داخل النفس البشرية لا تسكن سوى الحقيقة» ، يعرف البطل كيف يموت بشرف ، ببطولة روحانية أصلية، قائمة على الحقيقة المكتشفة ، ويأتى عمله ريوخا Rioja أقل حظاً (١٨٥٤) ، حيث يظهر البطل ، الشاعر الأندلسى المشهور فى صورة البطل الذى ينكر ذاته ، يرفض الحب والمناصب السامية حتى يفى بدين امتنان وشكر . إنه رجل مثالى ، إلا أنه شرير .

أما تمايو إى باوس Tamayo Y Bous ، من والدين كانا يعملان بالتمثيل ، والمؤلف صاحب الخصوبة غير العادية ، فقد بدأ مترجماً ومنقحاً لأعمال أجنبية مثل خوانا دى أركو Juana de Arco ، والتى تعد تنقيحاً لعمل كتبه شيلر تحت عنوان فتاة أورليانز La doncella de Orléans . يأتى معظم الأجناس المسرحية فى القرن التاسع عشر ممثلة فى المخزون الواسع لتامايو إى باوس : بداية من المأساة «الكلاسيكية» وحتى الدراما «الرومانتيكية» ومن الكوميديا العاداتية على نمط بريتون إلى الكوميديا العاطفية على نمط روى . من بين إنتاجه الوفير أبرز النقاد والمؤرخون ثلاثة أعمال : فيرجينيا Vir-ginia (١٨٥٣) ، مأساة ، جنون الحب Locura de amor (١٨٥٥) دراما تاريخية ، الدراما الجديدة Un drama nuevo (١٨٦٧)

وقد جرت العادة على أن يقال عن فيرجينيا ، بهذا الثبات للأقوال المطروقة فى كتب تاريخ أدبنا ، أنها أفضل مأساة كلاسيكية إسبانية فى القرن التاسع عشر ، تتفوق على أوديب مارتينيث دى لاروسا ، وكذلك ، على صوت القيصر ، لبنيتورا دى لابيغا . ويدون أن يكون هذان العملان يمثلان مأساتين عظيمتين ، فإن فيرجينيا هى أدنى منهما مكانه ومن منظور مسرحى هى عبارة عن نقاج مهجن من الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية الجديدة ، مع خصوصية أنه فى حالة وجود مركز يقوم كل عنصر فيه بتدمير الفضيلة أو الميزة التى يمكن أن تكون لدى الآخر . ولاندرى السبب الذى من أجله قلل تامايو دور زوج فيرجينيا إلى أدنى درجة ، حيث أعطاه للأب ،

مع أن المنطقي والحيوي والدرامي أن يعطى هذا الدور للزوج ، كما أنه من غير المعقول - وأسوأ من ذلك - فهو اصطلاحى ، إن تلك المناقشة التى وردت فى الفصل الأخير ، الملىء بالبلاغة الرديئة والتصنع بين الطاغية وبطل الحرية ، متوجا بالموت المسرحى لفيرجينيا فى التقديم الذى صدر به الكاتب عمله ، حيث كتب يقول : «لقد شعرت باهتزاز أحشائى حين أغمدت فى صدرها حديد الجريمة القاتلة» ، أما نحن ، فعلى العكس لا نرتجف ، تحديدا لأن المؤلف هو لم يكن كاذبا حين كتب هذه العبارة - لا شخصياته ، من أغمد «الحديد القاتل» فى صدور فيرجينيا النجيب ، فهى وبقيّة الشخصيات عبارة عن أدوات فى يد المؤلف ، استعملها من أجل الوصول إلى لحظة القمة ، لحظة موت فيرجينيا كمأساة يفيض منها الطابع الرومانتيكى الجديد ، وكدراما مأساوية، يفيض منها الطابع الكلاسيكى الجديد، وفيما يتعلق «بالفكرة» ، أو «الحكم» ، الذى تحدث عنه أرسطو ، لا يلمع ، تحديدا ، لا بماله من عمق ولا بما له من أصالة ، وهنا نجد أنفسنا عاجزين عن فهم الأساس الذى بنى عليه النقاد - إذن - تأكيداتهم بأن فيرجينيا تعد أفضل مأساة كلاسيكية فى إسبانيا فى القرن التاسع عشر .

أما جنون الحب *Locura de amor* فهى دراما تاريخية يلعب دور البطولة فيها دونيا خوانا المجنونة "Juana La Loca" يعمل الكاتب على تركيز الحدث حول شخصية الملكة البائسة التى يحملانها الحب والغيرة ، على «مشاهد مؤثرة» محكمة البناء ، أشبه مايكون بغناء مطرب بارع فى مسرح رومانتيكى يحاول جاهدا مقاومة الغناء ، ولكنه فى أعماقه جريح جرح الموت .

وبالنسبة لأعظم أعمال تامايو إى باوس فهو : الدراما الجديدة *Un drama nuevo* ، والذى يصهر فيه بأصالة مسرحية موضوع «المسرح داخل المسرح» مع موضوع الزنا . يأتى الحدث الدرامى مبنيا عن طريق الدمج بين القصة الشخصية ليوريك ، ممثل شركة شكسبير الذى - لأول مرة - يقوم بتمثيل دور مأساوى ، والدور الذى عهد به إليه . هذا التوازى بين حياته الخاصة كإنسان ، خدعته زوجته الشابة وبوره كزوج غيور عليه أن يقتل ، فى التراجيديا التى يمثل فيها ، الزوجة الخائنة .

ويبلغ منتهاه فى المشهد الأخير بالتماهى بين العالم الواقعى والعالم الخيالى . بالنسبة ليوريك/ الممثل، تنمحي الحدود بين الواقع والخيال، إن الانسان والممثل، الواقع والتمثيل ينصهران فى وحدة جديدة، جوهر وأساس «الدراما الجديدة».



وتعتبر «الدراما الجديدة» عملاً مسرحياً هاماً فى تاريخ المسرح الإشباني وهى، فى ذات الوقت، بمثابة المحطة الأخيرة فى مشوار درامى، بدأ بالرومانتيكية والمحطة الأولى الرائدة لوسيلة فهم المسرح الذى بدأت ثماره الناضجة تطرح فى ساحات المسارح الأوروبية فى القرن العشرين.

### ٣ - نحو مسرح إجتماعى: إنريكي جسبار

Hacia un Teatro Social: Enrique Gaspar

يعد إنريكي جسبار (١٨٤٢ - ١٩٠٢) أهم مؤلف فى إطار التقدم البطيء للمسرح الإشباني صوب الواقعية، هناك ميزة استحقها مسرحه قابلة للنقاش، ألا وهى التقنية الجديدة للحوار الذى يضعه على مسافة متساوية مع ذلك القلب المفرط فى العاطفة لإتشيجاراي، ونفس المسافة من الابتذال عند إوخينيوسيس، واللغة الدرامية عند إنريكي جسبار، القيمة من الناحية الأدبية والفاعلة من الناحية المسرحية، تعنى فتحاً هاماً فى تاريخ الواقعية الإشبانية. وقد أصاب إنريكي جسبار فى مسرحه المكتوب نثراً أن يعمل على لاهنية اللغة والإصطلاحية فيها، الأمر الذى لا يعد بطولة هينة.

ومسرحه، الذى يبدأ بعمله: الظروف Las Circunstancias (١٨٦٧)، يعنى تقدماً معتبراً فيما يتعلق بعالم «الكوميديا الراقية»، ليس فقط من أجل لغته وتقنيته الحوارية وإنما بسبب إهتماماته الإجتماعية، والتي لا تأتى فى صورة واعية للأخلاق فقط، التى تطل بين ثنايا هذا المسرح، فى السترة الرسمية La Levita (١٨٦٨)، رامون والسيد رامون: Don Ramón y el Señor Ramón (١٨٦٩)، وعلى وجه الخصوص، المعدة El Estómago (١٨٧٤)، نراه يقدم على خشبة المسرح طبقات اجتماعية أخرى غير تلك التى نعرفها من البرجوازية الراقية، والتي كانت هى الطبقة الوحيدة التى مازالت تملأ صالونات ودواوين «الكوميديا الراقية»، وما هو منتقد بشدة هنا ليست مجموعة من الرذائل فقط وإنما العقلية، التى تقوم على بناءات مزيفة أصبحت عارية تماماً. هذا المسرح، الذى حمل فى أطواره الأولى إمكانية نقل الحدود الضيقة للنظرة الأخلاقية «للقضايا الإجتماعية» والتي أعلنت عن نظرة جديدة واقعية، منبثقة من حرارة الروح التى أطلقتها ثورة ١٨٦٨، توقف جامداً بسبب ما عرف بعهد إعادة



الملكية، هذا المجتمع «العائد الى النظام» يرفض الإشكالية الاجتماعية الخجولة، التي يقوم ببطولتها الطبقة المتوسطة بتمنع تطور الفن الدرامي الذي يصبح في خدمة أيديولوجية رجعية تتطلع الى تحكم جديد في وعى الواقع الإجتماعى. وفي الوقت الذي يعود فيه إنريكي جسبار الى الكرة من جديد، تصبح شخصيات والصراعات التي يعيشونها خالية من أية مظاهر إجتماعية، في خضم حركة إعادة النظام الملكى ، هناك ثلاثة أعمال تشكل أفضل اسهام قدمه الكاتب: المهذبون *las Personas Decentes*، والتي تُعج بالهجاء الموجه ضد البرجوازية المديرية، والتي، بدرجة ما، تتصل بمسرح بريتون دى لوس إيريروس، إضراب الأنباء (١٨٩٣) *la Huelga de Hijos* والقضية الخالدة (١٨٩٥) *la Eterna Cuestion*، عن الزنا ونتائجه المشنومة، وأفضل هذه الأعمال، بلا شك، إضراب الأنباء، تلعب هانى *Henny*، الشخصية النسائية اللذيذة، دور البطولة، والتي تعد بمثابة النموذج «للمرأة العصرية الجديدة» المصاهرة لشخصية نورا *Nora* فى بيت الدُمى *Casa de Munecas* لهنرك إيسن، دون أن تتمتع، بالطبع، بنفس حريتها، تعرف هانى كيف تدافع عن سعادتها الفردية متغلبة على نظام الضغوط الاجتماعية التي تحكم علاقات الآباء بالأبناء إن ترفض هانى، بوعى تام بما تقدم عليه من عمل، دور الضحية الذي يلزمها به المجتمع كامرأة- إبنه وتعلن تمرداها فى مواجهة الأسطورة الاجتماعية القائلة بالطاعة المحتومة للأبناء تجاه آبائهم ، إن هانى، فى تاريخ المسرح الإسبانى، تعد أولى بطلات التمرد فى مواجهة السلطة الأبوية، والدراما تعنى، بدرجة ما، نجاح حقوق الأبناء فى مواجهة حقوق الآباء وإزاحة إسطورية الواجب الاجتماعى الخاص بالطاعة.

يعد مسرح إنريكي جسبار أكثر المسارح حيوية درامية داخل الإطار العام لمسرح فترة «إعادة النظام»، باستثناء ديثينتا *Dicenta*، وعلى وجه الخصوص، جالدوس *Galdós* وقد كان نارثيسو ألونصو محقاً حين كتب يقول: «لقد حقق تقدماً بما لا يقل عن ربع قرن على الاتجاهات الحديثة للكوميديا الإسبانية».

## ٤- كتاب «عودة النظام، ونهاية مسرح القرن التاسع عشر

Los dramaturgos de La Restauracion y el final del Teatro decimonónico

### ١- إيتشيجاراي والدراما- الحشو:

Echegaray y el drama-ripio

عند محاولة تعريف مسرح إيتشيجاراي يبدو لي، أفضل من استخدام تعريفات الدراما الرومانتيكية الجديدة أو الميلو دراما الإجتماعية التي يستخدمها النقاد، إن استخدم تعريف الدراما- الحشو. "drama-ripio" في أي من مستوياته: الألفاظ، الأحاسيس، الفكر، الحدث .... في هذه «البانوراما الوهمية» التي هي- كما قال أورتيجا- حقيقة مرحلة إعادة النظام وتأسيسه، نجد مسرح إيتشيجاراي عبارة عن مسرح خيالي، يصبح فيه كل شخص، بصرف النظر عن جنسه، في جوهره ومتغيراته، عبارة عن عاطفة لافائدة منها، فارغة من أي حقيقة، إن «بلاغة القلب» التي يتحدث عنها أحد هذه الأشخاص (نوعان من التعصب، الفصل الأول المشهد السابع)، ليست ولاحتي في أسوأ المعاني، بلاغة رديئة، وإنما هراء ومجرد كلام كثير، ليس هناك من مسرح، ولاحتي أسوأ مسرح رومانتيكي أو ما بعد الرومانتيكي، قد ما بلغه مسرح إيتشيجاراي من محاولة جرئية وواعية للهجوم على الجهاز العصبي للمتفرج، على العكس من كل العالمين الذين تعرضوا للأحاسيس، ولا نقول عالمي الفكر، نجد هذا المسرح، الكائن إستثناءً في عالمي الحشو riplo، يضرب بلا رحمة أعصاب الجمهور عن طريق الكلمة والحدث اللذين لم يبلغهما مجاورو الواقعية، يتمتع الكاتب بعبقريّة لا تنكر في إختراع المواقف الدرامية المزيفة من الناحية البنائية، داخل هذا العالم الدرامي المزيف، بتزييف جوهري، تصبح الشخصيات، تزار، تعاني، تبكي، تضحك، تشير، تنفجر، تموت، تصاب بالجنون، تنتحر، دون أن يلمس أي نوع من المهم، من قريب أو بعيد، هذا الذي نطلق عليه، شكلاً أو مضموناً، الإنسانية. القوى المتصارعة في كل من هذه الأعمال الدرامية ليست قوى مطروقة فحسب، وإنما مطروقة مفرغة من كل جوهر واقعي، قوى مطروقة ومزيفة بصورة عالية، نزع عنها غطاء الواقعية، والإنسانية. ليس هناك من طريقة لشرح هذه الأعمال الدرامية تتسم بالسوء أكثر من استخدامنا

للحديث عن موضوعاتها وصراعاتها - إن قهراً - حين نريد الحديث عنها لابد لنا أن نستخدم مصطلحات ذات دلالة عالمية مثل الحب، الشرف، الواجب، الدين، الجنون، السماية، المجتمع، النفاق، الحقد، الغيرة، إنها مصطلحات مشوهة، والحال هكذا لا تتمتع بالتماسك، ولا علاقة لها قط بما تعنيه في الواقع، أن نقول، على سبيل المثال، كما كتب أرماندولا ثارو روس<sup>(٢٠)</sup> إنه في : الموت على الشفاه La muerte en Los Labios نرى الصراع بين التعصب الديني، والواجب، والحب، أي الحقيقة الجلية، حيث لا التعصب، ولا الحب ولا الواجب تمثل أمورا واقعية، بواقع إنساني، وإنما هي حشو. وبما أنها حشو- من المستحيل إستخدام أي مصطلح آخر- فإن التعصب الكاثوليكي الجديد لثينفويجوس Cienfuegos والتعصب الإلحادي لموراتين بدريجال، والصراع الكامل- الكلمات الشخصيات، المواقف- في : نوعان من التعصب Dos Fantismos؛ و«قداسة لورينثو أبيندانيو الصراع الكامل في الجنون أو القداسة Locura o Santi- dad؛ والجنون والحب والأنانية والنفاق الاجتماعي والفردى لجابرييل، وفوينسانتا وأقارب هذه في المبدع المجنون El Loco Dios؛ والمجتمع المعاصر في: جاليوتو الأعظم El gran Galeoto، ونظرية الميراث في ابن دون خوان El hijo de don Juan .... حشو درامي خالص هو، على حد سواء، ذلك الصراع الوارد في: البقعة المنظفة Mancha que limpia، والشك La duda، وفي قبضة السيف En el Puno de la espada، إلى آخره، هكذا نرى أن كل عاطفة، أيا كانت تلك العاطفة، يخضعها إيتشيجاراي لعملية منهجية من التزييف، من التفريغ النخاعي لحقيقتها الإنسانية. وكل ما يحدث لشخصياته- الكائنات الفارغة المملوءة بالصياح - وتحدث لهم أشياء كثيرة، أشياء مهيبة وهائلة، يخرج عن إطار كل قانون عقلي وعاطفي للتعبير عن الحياة الإنسانية. كيف لنا إذن، أن نقدم مسرحا يهدف كل رابط مع كل ما نطلق عليه حياة، حقيقة، نفسانية، عزيزة، إحساسا عقلاً، طبيعة، مجتمعاً؟

لقد نصح باليوننا برات «بتقييم إيتشيجاراي بالمسافة التي يوجد عليها، دون أن ننحرف بسطحية رد الفعل لدى الجيل الذي أتى بعده»<sup>(٢١)</sup>، ومع ذلك، فإنا لا أراه سطحيًا رد الفعل هذا عند هذا الجيل الذي هو، في المقام الأول، جيل الثمانية والتسعين، ثم أتى بعده، جيل السبعة والعشرين؛ لا أراه سطحيًا، وإنما ردة الفعل الوحيدة الممكنة أمام مسرح يعتمد الكلمة المصروعة أو العاطفية والتي أتت إيفاقية من الناحية العقلانية في تقديم واقع مزيف وحشو زائد أصلاً في صورة تزييفية راديكالية.



وما يمكن أن نطلق عليه مواقف لامعة وبراقة لا وجود له في هذا المسرح وحين تطفو على الساحة نجدها مضغوطة داخل سياق يبطل بريقها المززعج كلية.

ومع ذلك... حقا، مع ذلك، لا يمكننا أن نلغى حدثا لا يرتشى، سواء ذا طابع أدبي أو نفساني؛ إنه بين عام ١٨٧٥، التاريخ الذي تم فيه إفتتاح «الدراما المنسوية» في قبضة السيف En el Puno de la espada، وعام ١٩٠٤، تاريخ حصول إيتشيجاراي على جائزة نوبل، نجد هذا الكاتب قد أصبح موضعاً للترحيب والطلب الحماسيين في أسمى صورها من جانب الجمهور الإسباني خلال فترة إعادة النظام وتأسيسه، الذي بدأ يشعر بالحركة والحماس بنفس الدرجة التي كان عليها الحال في عهد الدراما القومية في العصر الذهبي، وأكثر من ذلك، فقد كان إيتشيجاراي بالنسبة للجمهور الجنوني بمثابة الوريث الأشهر والمكمل الذي لا يناقش للوبي دي بيجا وكالديرون دي لاباتا. إن إيتشيجاراي، مع هذا لا يكتب لجمهور قنيع مسبقا، وإنما لجمهور يصبح لزاما عليه أن يغزوه عملا بعد آخر، جمهور يبدى ردة فعل عنيفة، لإمكان فيها للحلول الوسط، لا لجمهور يصفر له أو يحرك قدميه مثلما، على سبيل المثال، عام ١٨٧٨ حين أفتتح: بعض الأحيان هنا Algunas veces aqui، أو في عام ١٨٧٩ حين أفتتح بحربلا شواطئ Mar sin orillas أو في عام ١٩٠٣، في المضطربة عقليا La desequilibrada أو أن يصفق له بحالة مرضية مثلما حدث، على سبيل المثال، في عام ١٨٧٩ في عمله: في أحضان الموت En el Seno de La muerte، أو في عام ١٨٩٢ في عمله ماريانا Mar-iana، أو في ١٨٩٥ في: البقعة النظفة Mancha que Limpia، دون أن نتحدث عن نجاحات مدوية مثل، من بين تلك النجاحات الكثيرة، النجاح الذي حققته المبدع المجنون El Loco Dios وجاليوتو الأعظم El gran Galeoto، التي تعتبر بمثابة أعظم أعماله.

كل هذه عبارة عن أحداث جرت حين كان المسرح ظاهرة ثقافية من الدرجة الأولى في الأهمية داخل مجتمع ما، حين كان المسرح يمثل واقعا حيا أثار عواطف القلة والكثرة، عواطف الرجل المثقف وغير المثقف، حين كان المسرح يجمع ويركز داخله الحماس والطاقت الحماسية التي توجد الآن موزعة بين السينما والتلفاز والرياضة بمختلف أنواعها، ليس هناك من شك في أن المسرح، من الناحية الاجتماعية، إذا لم يكن من الناحية الأدبية، قد عاش فترة ذهبية لا تنكر، لماذا - نتساءل - هذا النجاح لمسرح إيتشيجاراي؟



إذا ما تأملنا ذلك من خلال المجتمع الذى إحتفى به، ماذا نجد؟ لا أحد يصف مثل هذا الأمر بعمق كبير، جزء جزء، وبصورة كلية، مثل جالدوس فى عمله: روايات معاصرة *Novelas Contemporaneas* وحين قرأناها عن آخرها وتأملنا ما يقال فيها لنا وما يبدو، فرأينا دون أن ندخل بالطبع فى تفاصيل أو تحليلات دقيقة من جانبنا، يمكن أن يكون ما يلى: تعلق الأمر بمجتمع أصابه نقص عميق فى الميل نحو الحقيقة والأصالة، معروفة جيداً تلك التأكيدات لأورتيجار إلى جاسيت عن هذا المجتمع، مجتمع فترة إعادة النظام وتأسيسه: والذى حدد ملامحه الشكلية فيما يلى: «حب الخيال القانونى الأبهة، الظواهر، والسعادة بما تقدمه المظاهر». هذا بالإضافة إلى «الإصطلاحية، والتفاهة»، «والنساء المنظم» «والشئ الأكثر تمييزاً لهذا المجتمع من كل ما ذكرنا، باعتبارها أكثرها أذى، وباعتباره جذر وأصل كل ما ذكر، هو دعم العجز»، كما ذكر أورتيجا<sup>(٢٢)</sup>. إنه المجتمع الذى إخترع بايى - إنكلا من أجله اللامعقول، باعتباره الطريقة الوحيدة للتعبير عنه، على الرغم من أنه من المعروف جيداً، أن معنى ومهمة اللامعقول تتعدى هذا الهدف ، تلك السنوات - إذن - التى حقق فيها إيتشيجاراي النجاح، هى سنوات عمى راويكالى بالنسبة لمشاكل حقيقية، وسنوات فراغ وجودى لمجتمع من المجتمعات ، إنها، بعبارة شعبية، بمثابة «السنوات البلهاء فى عمر إعادة النظام وتأسيسه».

من بين سبعين عمل أو يزيد من الأعمال المسرحية التى كتبها إيتشيجاراي لهذا المجتمع، نجد أن الجنس الدرامى الذى حاز إعجاب كاتبنا فممارسة بصورة أوسع هو الدراما المساوية، ليس السايينيت أو أى شكل شعبى من المسرح الكوميدى، أ الدراما المساوية! إنه مسرح هدف، بالتالى إلى أن يصبح مسرحاً جاداً، مهيباً، لا عبارة عن مادة للتسلية، ما هى العناصر المميزة لهذا المسرح الجاد؟ وما هى غايته ووظيفته الإجتماعيتين؟ أهى إيقاظ الضمير النائم لدى الجمهور، فيضطره بهذا إلى التأمل؟ أم هل يأتى فى صورة إثارة ووخز الإحساس العام؟ أم ربما يكون ذلك بمثابة طرح لرؤية للإنسان والعالم ،مفهوم أخلاقى أوميتافيزيقى للوجود؟ وإذا لم يكن واحداً من كل هذه الأمور التى سقناها، فماذا عساه أن يكون؟

لقد تحدث النقاد عن «طريقة إيتشيجاراي»، وأسلوبه الدرامى. «ذات مرة- كتب مارتينيث أو ليديا فى كتاب مخصص لكاتبنا<sup>(٢٣)</sup> لرييورتاج صحفى، سألوه كيف يصوغ أعماله الدرامية وقد أتت الإجابة التى رد بها فى هذا السونيت الشعري:

أختار عاطفة، أتناول فكرة،  
مشكلة، شخصية، ثم أصبها،  
كما لو كانت ديناميتا كثا، فى أعماق  
شخصية من إبداع عقلى.  
والمؤامرة على الشخصية تحيطها  
بمجموعة من العرائس، التى فى هذا العالم  
إما أن تتمرخ فى الوحل القذر،  
أو تسطع تحت ضوء الشمس  
هنا أو قد الشعلة تنتشر النيران  
والخرطوشة تنفجر دون ما علاج  
والنجم الأساس هو الذى يدفع الثمن.  
رغم أنه أحيانا فى هذا الحصار  
الذى أقرضه على الفن  
والذى تفتخر به الغريزة الفطرية....  
أ يأخذنى الانفجار من مكان إلى مكان!

لندع الأمر بلا تعليق، حيث إنه يأتى وقد علق هو على نفسه، ذلك الحدث الذى  
يظهر لنا القدر الماورائية- أيا كان- التى تحكم العالم الخاص بالدراما، قد أصبح  
مقتصرًا فى هذه الألفاظ المدفعية المستخدمة فى هذه الأشعار على مجرد عبوة  
ديناميكية مشتتة من جانب المؤلف على مستوى المؤامرة أو الدسيسة، وأن تدمير  
البطل يحدث أليا كنتيجة للدسيسة، أى نظرا لحاجة مسرحية خالصة وعالمية، ولنسأل  
أنفسنا عن الألم أو الشخصية المختارة من قبل الكاتب باعتبارها النواة المحركة  
للدراما، ولكن نرد على تساؤلنا نقوم باختيار عملية لإيتشيجاراي، عملية من أنجح  
أعماله والمترجمين إلى لغات أخرى مما عاد عليه هو شخصيا بالشهرة، التى نالت منها  
أعماله الأخرى نصيبا كبيرا، أعنى هنا عملية إما الجنون وإما القداسة: O Locura o

Santidad التراجيدية النثرية (٢٢ يناير ١٨٧٧)، والقواد الأعظم El gron gaeoto،  
الدراما التراجيدية النثرية (١٩ مارس ١٨٨١).

### – إما الجنون وإما القداسة : O Lcura O Santidad

دون لورينثو دى أبيندانيو، الذى يلقبه معظم الشخصيات الأخرى بالحكيم، «إنه الحكيم»، دون أن يصل المتفرج إلى معرفة سبب هذه التسمية، أنجب بنتاً، هى إينس، مفرمة بإيدواردو، ابن دوقة ألونتي، والذى يبادلها حبا بحب. ويبدو أن الدوقة تعارض السماح بزواج ابنها من فتاة لا تنتمى إلى طبقة النبلاء وهان يؤكد الطبيب وصديق العائلة أبيندانيو بأنه إذا لم يتم الزواج، فإنه من المحتمل أن تموت إينس تلك الفتاة الحساسة، بسبب النكد الناجم عن هذا المنع (ليست إينس فى هذا المسرح البطلة الوحيدة المرهفة الإحساس، وفيما يبدو، رغم عدم وضوح ذلك طبيبا، أنها مريضة بالقلب). وحتى يحصل دون لورينثو على سعادة إبنته ويتفادى موتها ، يسمح بتحقيق كبريائه وكرامته طالبا من الدوقة الموافقة على الزواج. ولكن كل شئ نيبى عن أنه لاضرورة لمثل هذا الذلل، حيث إن الدوقة، نظرا لحبها لابنها، نرى على إستعداد لإعطاء مثل هذا التصريح والذهاب إلى منزل دون لورينثو كى تطلب منه يد إبنته، ولكن هذه الأثناء، حين علم دون لورينثو من طبيبه بأن خوانا، التى كانت تعمل لدى الأسرة منذ عهد مضى، قد أصبحت تحتضر، والتى كانت قد أبعدت عن بيت الأسرة منذ سنوات بعيدة لاتها معها بسرقة أحد العقود، أحضرها لتموت بجواره يستمر إحتضار خوانا على مدى الفصلين الأول والثانى، ليس قبل أن تكشف للورينثو عن أنها، ليست خادمة، وإنما هى أمه الحقيقية، وقد أتى مثل هذا الاعتراف وسط سلسلة من المشاهد المفعمة بالصياح من مثل: «أماه» ، «أبنى». ودون لورينثو، وسط جو شديد التوتر والإحتدام، يرفض ميراثا ومنصبا لا ينتميان إليه، حيث إنه ابن لخادمة فقيرة، والدليل على إثبات هويته يأتى على صفحة ورقة تحملها خوانا. ونتيجة لهذا يقوم دون لورينثو باخبار الدوقة بأن زواج إينس من إدواردو بات أمرا مستحيلا. ها هى، فى صورة زرّ البرهان، نهاية الفصل الأول:

لورينثو: ... سيدتى دوقة ألونتي، هذا الزواج مستحيل.

الدوقة: (تشعر بأنها قد جرحت ثم تتراجع خطوة)

أهكذا!

إينس : ماذا تقول؟ ... أأبى! ... أمستحيل!  
لورينثو : أمستحيل نعم! ... لأننى لست أبنيديانىو،  
لأن والدى لم يكونا والدى؛ لأن هذا البيت  
ليس بيتى؛ ؛ لأنه ليس بمقدورى يا بنيتى  
إلا أن أعطيك إسما ساخراً وملطخاً،  
لأننى أتعس مخلوق بين الناس ولا أريد  
أن أصبح أكثرهم بؤساً.

إينس : أبتاه! أبتاه! لماذا تقتلنى؟  
(تسقط على أحد الكراسى)

أنخيلا : ماذا فعلت أيها الأحمق؟

لورينثو : إينس ! أفارقت الحياة،

يا الهى؛ رفقا بى يا بنيتى! (يلتف الجميع حول إينس)

بهذا تمكن دون لورينثو من الوفاء توا بواجبه. وخوانا، التى أصابها الزعر نتيجة  
لما أذاعته من سر، تحرق، وهى تحتضر، « الورقة المشنومة » مستبدلة إياها بأخرى  
بيضاء لاشية فيها، والتى يحتفظ بها دون لورينثو كدليل لديه. فى نهاية الفصل الثانى،  
وبعد أن أنكرت أمام الآخرين بأنها والدة لورينثو، ولكن فى حوارات جانبية مؤثرة على  
فلذة كيدها، تموت معصورة بين زراعى إبنها، ، بعد أن صاحت فيه قائلة ، « مع ...  
السلامة ...! » وكذلك « فذة كبدى (بصوت يحتصر وفى أذنيه).

فى الفصل الثالث، حين يجمع كل الشخصيات الرئيس، فضلا عن الدكتور  
بيرموديث، وبراوليو وبينتيو، والذين تجمعوا هناك تحسبا لزيغ عقل دون لورينثو، يأتى،  
بعد عدة مشاهد مفعمة بصور الرعب والضيق، والألم القاتل، المشهد الأعلى مشهد  
القمة: هنا يقوم دون لورينثوبتقديم دليل سلامته العقلية، وأنه مامسه الجنون، وإنما هو  
يفى بواجبه فقط. يخرج الورقة... والورقة، كما نعلم- أ لكنه لايعلمه إذا لم يعد ليتطلع



فيه منذ المرة الأولى!- تخرج بيضاء لا كتابة فيها. وهذا الموقف يؤدي، كما هو الطبيعي، إلى شديد التعجب واستخدام النقاط المتتالية والقطع المتواصل في حوار دون لورينثو، الذي ينتهي بهذه الإشارة المسرحية: «يبعث قبله مقلقة بصيحه خيبة أمل رهيبة» وما هم ممرضوا المجانين قد أتوا ليحملوه معهم. يعانق الأب ابنته، في سعى منها بالا يتمكن أحد من فصلهما. ولكن، وسط صيحات الشخصيات الأخرى، يتمكن الممرضون من فصلها، وقد أتى هذا، بالطبع، «عنوة»، مثلما يشير إلى ذلك المؤلف. وهنا تسقط الستارة نهائيا عند هذا الرد الأخير، وهذه الإشارة المسرحية الأخيرة:

لورينثو: ماذا بإمكانك بنيتي...، لو أن الله لم ينقذني؟

(وبجوار الصالة، بين الممرضين، بطل إدواردو،

ويونتوماس وبيرموديث، حيث يمسكون به. إينس،

التي أصبحت في حوزة النساء وفي مقدمة المسرح.

تمد إليه ذراعيها. التسارة).

جاليوت الأعظم Elgran Galeoto (الدراما الشعرية المكونة من ثلاثة فصول، والمصدر بجوار نثري). هذا الحوار النثري يقدم لنا الكاتب إرنستو، جالسنا على المائدة كمن يتأهب للكتابة، مثل هذا الحوار يبدو لنا اليوم بمثابة التقليد الساخر لعملية الإبداع الأدبي. ما هي بدايته:

إرنستو: أ لا شيء!... أمستحيل!... هذا صراع

مع المستحيل. الفكرة هنا: تتحرك تحت جبهة

تحترق! أنا أحسها! أحيانا يضيق لي

ضوء داخلي، وأراها. أراها، في

شكلها العائم، بأطرافها المترامية التائهة،

وفجأة، تدق في ثنايا وجهها أصوات

تحمسها، وصيحات الألم، وأنات الغرام،

ضحكات صفراء... عالم من العواطف التي

تحيا وتصارع....، ثم تنطلق خارجي،

وتنتشر حولي، ثم تملأ الهواء!.....

وها هي نهايته:

إرينستو: ... فرانشيكا ويا أولو، أ عوذ بحبكما!

(يجلس إلى المائدة أخذا وضع التأهب

للكتابة) إلى الدراما!.... الدراما تبدأ!

الصفحة الأولى: لم تعد بيضاء بعد.... ها هي

تحمل عنوانا. (وهو يكتب) «جاليو تو العظيم»

(يكتب بحماس محموم).

بين البداية والنهاية، يعلمنا إرينستو، في حوار مع خوليان، بفكرة عمله الدرامي: البطل، جاليودو العظيم، يمثل الجماعة، جمع الناس، المجتمع المعاصر.

يساورنا الشك، دون أن نملك أدلة على تأكيد ذلك، بأن هذا الحوار قد كتب بعد الانتهاء من الدراما حتى يمكن جيدا للفكرة التي يريد التعبير عنها فيه مؤلف العمل، إذا لم تكن قد أصبحت واضحة بعد بما فيه الكفاية. يقوم هذا الحوار بمهمة تفسير النوايا ولهذا، والمحتوى الذي يتضمنه أتي أساسا مناهضا للدراما أو خارجا عن إطارها.

بالإضافة إلى جماعة الأشرار والبلهاء والمنافقين من أمثال رونيا ميرثيدس، دون سيبيرو، بيبيتو، الذين يلعبون دور البطولة في هذا العمل النثري ذي الفصول الثلاثة، يشاركونهم في هذا الدور أيضا الضحايا من أمثال يتودورا، دون خوليان، زوجها، إرنستو، الذي يعيش في كنف دون خوليان، ويحب الزوج والزوجة حب الأبوين لابنهما. إدواردو الكاتب، الذي نراه في الحوار وإدواردو الممثل في الدراما وجهان لعملة واحدة.

ماذا يحدث؟ يهمس هذا الثلاثي الممثل لجاليوتو الأعظم بأن إرنستو يعيش في منزل دون خوليان وتودورا، التي تصغر زوجها بسنوات عديدة، حيث نراها في نفس سن إرنستو، وحتى يقطع إرنستو دابر هذا الهمس، يفكر في الرحيل عن هذا البيت، إلا أن خوليا لا يريده يهجر الأسرة، إذ من غير الجدير به البحث عن عمل - كما ليس

جديرا به أن يدير بالا لمثل هذه الإشاعات - ولكنه، فى دخيلة نفسه، ورغم إرادته، يبدأ فى التشكك فى العلاقة بين إرنستو وتيودورا. هكذا أخذت الفرية طريقها. يصيب المرض دون خوليان. يكتشف إرنستو وتيودورا، مفزوعين، أن الحب يجمع بينهما. دون خوليان، فى مشهد مهيب من الفصل الثالث، محموما ومحتضرا، يكتشف هذا الحب، دون أن تصبح ذات فائدة تذكر فضيلة الوفاء عند إرنستو أو براءة تيودورا. بموت دون خوليان، على الرغم، فى هذه المرة، فى حجرته، خارج خشبة المسرح. تصبح تيودورا: «أهو! ...! خوليان! ...! أه يازوجى! أمت! (تقول هذا متراجعه فى هيئة مأساوية ثم تسقط منهاارة على الأرض). وهنا يأمر دون سيبيرو، أخو دون خوليان بطردها من البيت. يناديه إرنستو بقوله: «أيها القاسى!»، ثم يطلب: «الرحمة!» وأخيرا، يتمرد على جاليوتو الأعظم، يرفع تيودورا من الأرض، يأخذها بين ذراعيه (فى هذه اللحظة أو فى اللحظة التى يراها الممثل مناسبة»، حسب ما يأتى فى الإشارة المسرحية) ثم يرد على هؤلاء الذين ينادونه: «أيها المفضوح!» و«أيها البائس المسكين!»:

إرنستو: كل شئ .

أو الآن أنتم على حق!.. الآن أعترف!...  
تريدون أكثر؟... إذن أكثر : إذا لم أنزعج!  
اخترعوا أنتم ! و أنا سأجمع ما تخرعون!  
ولتغنوه!... أغنوه!... إن خبر  
المدنية البطولة يملأ الأصقاع!  
بل، إذا ما سألكم أحد عنى كان  
وسيطا فى هذه الفضيحة  
فأجيبوه: «أنت نفسك وتجهله،  
ومعك ألسن البلهاء!»  
تعالى يا تيودورا! فشج والدتى.  
يطبع على جبهتك الطاهرة قبرة.

إلى اللقاء!... أنت لى! منسوق يأتى

اليوم الذى تحكم بينى وبينكم السماء!

على هذه الأبيات الملهبة تسقط الستارة. نهائيا وإلى الأبد.

إذا ما كانت الأعمال الدرامية الرومانتيكية الجديدة لإيتشيجاراي عبارة عن تشويه فظيع للدراما الرومانتيكية والأعمال الميلودرامية الإجتماعية تمثل تشويها لا يقل فظاعة للواقع الإجتماعى، فإن أعماله الدرامية التى تتحدث عن الجنون، مثل المبدع المجنون El Loco Dios أو ابن نون خوان El hijó de don Juan تعد بمثابة تشويه للعالم الدرامى عند هنرك إبسن، الذى أبهر إيتشيجاراي حين قرأ أعماله. حين حدوث مثل هذا التغيير فى العالم الدرامى من الطبيعة الإبسنية إلى الأخرى لإيتشيجاراي تصبح النتيجة هى التضحية بكل حقيقة واقعة وبكل رمز درامى فى خدمة عملية مسرحية فارغة ومفعمة ومتجاوزة للحد لبعض الحالات العيادية.

كل هذا، مع ذلك ، لا يمنعنا من تقويم إيتشيجاراي فى المسافة التى يتواجد عندها، مثلما طالب بذلك بالبوينابرات، إذا لم يكن بسبب أن اللغة التى كتبت بها هذه الأعمال الدرامية تمثل السبب المطلق يدينه بلا رجعة كمسرح. على الرغم، طبعاً، فى جائزة نوبل.

## ٢ - ثلاثة كتاب صغار: كانو سيس، فيليو وكودينا

Tres dramaturgos menores: Cano, Sellés, Feliu y Codina.

الأول قشتالى، الثانى أندلسى، الثالث كاتالونى، يمثل هؤلاء المؤلفون الثلاثة - كل بشخصيته المستقلة - بعضاً من الجوانب الأساسية لذلك المسرح المتوسط الذى ملأ المساحات المسرحية فى نهاية القرن. من هذه التوسطية يستسنى ديثينتا Dicenta وجالدوس Galdós اللذان كتبا أعمالاً درامية ذات قيمة أدبية ومضمون درامى يفوق بكثير ما تضمنته بقية الأعمال الدرامية فى نهاية القرن. وكذلك فهناك شخصية منقطعة النظير للمسرح الكتالانى، هو أنخيل جيميرا Angel Gwmerá، والذى لن نتعرض لأعماله لأنها أتت كلها مكتوبة باللغة الكتالانية.



لقد بدأ كانووسيس كتابة المسرح ضمن الإطار العام للدراما السائرة على نهج الأسلوب الذى تركه إيتشيجاراي، إلا أنهما سرعان ما خرجا منه سواء أكان ذلك راجعا إلى القصد الاجتماعى لمسرحهما، أو كان بسبب اللغة الدرامية المستخدمة. أما فيليو وكودينا الذى كتب معظم أعماله باللغة القشتالية فنراه مرتبطا بساحة تأثير مدرسة الكتاب الكتلان وساحة تأثير إيتشيجاراي على حد سواء.

أما ليوبولدو كانو Leopoldo Cano (١٨٤٤ - ١٩٣٤) فقد مارس نمطا مسرحيا مشبعا بصيغة اجتماعية من الصعب أن نحصرها بالتمام داخل إطار الدراما الاجتماعية. فلا مشاكل تلك اللحظة - التى يعالجها مسرحيا فى كتاباته - قد تخطت كونها موضوعات ظرفية، ولا الرؤية الدرامية لهذه المشاكل تتمتع بالعمق الكافى. إن تواجدنا فى المادة الاجتماعية المعاصرة لا يعنى التحليل المسبق ودائما ما يكون جزئيا، مما يعطى مسرحه طابعا هجائيا، إنه - بقدر ما - يعد بمثابة المسرح العاجل، ولد من أجل إدانة وضع بعض الأمور، وموقف غير مرض يؤخذ منه فقط أكثر الأشياء سطحية بلغة لم تتمكن من أن تلقى فى جانب المركب ذلك التهريب العاطفى الذى أصاب الجزء الأكبر من الدراما الإسبانية فى القرن التاسع عشر. وكما لاحظ ألونسو كوريتس فإن الخدمة التى يقدمها بناء الحدث الدرامى لنهاية العمل تعطى انطبعا تحكيميا بالأساس لكل هذا الفن الدرامى. والخصوصية الشديدة تعد أمرا فاضحا كى يحدث تأثيرا يتجاوز السياق السياسى الاجتماعى الذى ولد فيه. ويأتى النجاح الذى حققه عمل مثل: لاباسيوناريا La Pasionaria (١٨٨٣) التى وقفت فى مواجهة رجال الكنيسة ورجال الجيش، تتصل فى قليل جدا بعالم الجماليات والقيم الأدبية. وفى حقيقة الأمر نجد أن مثل هذا العمل المسرحى يتجاوز بصعوبة درجة الميلودراما الاجتماعية بمالها من تقسيم مطروق للعالم بين أشرار وأخيار، بين أبطال نبلاء ومن يواجهونهم من الأبطال المساكين. إن الهجاء الاجتماعى، الذى يعج به مسرح كانو، لا يذهب قط أبعد من كشف سطحى ونوعى للنقاب عن النفاق والزهو والأنانية المكونة لكل آلية اجتماعية. من: الرأى العام La Opinión pública (١٨٧٨) وحتى ماتر المفجعة Mater dolorosa (١٩٠٤)، نجد أن مسرح كانو - بتشائم يبدو لنا فى صورة تشائم مأجور - لا يتمكن من خلق الدراما القيمة التى تتساق صوب الواقعية الطبيعية Realismo Naturalista أم صوب الواقعية الرمزية Realismo Simbólico، أو تتخذ من الوسط الريفى أو المدينى على حد سواء مسرحا لها.

وبالنسبة لإوخينيوس سيس Eugenio Sellés (١٨٤٤ - ١٩٢٦) الذى بدأ مشواره بكتابة الدراما التاريخية، فقد قام فى ١٨٧٢ - فى مسرح أبولو بمدريد - بافتتاح عمل درامى له من ثلاثة فصول صيغت شعران بعنوان: المعضلة El nudo gordiano، الذى بدأ به نوعاً من «الدراما الاجتماعية» التى يلمع فيها «الشان الاجتماعى» بكل قوة لغيبته عن الساحة. يدور موضوعه حول جريمة الزنا، أو بالأحرى خيانة الزوجة والطلاق. هذا الطلاق - أو على الأقل الفصل بين الزوج والزوجة المذنبة - الحل الوحيد من وجهة النظر الاجتماعية للنزاع القائم، يراه الزوج غير مقبول، حيث يفضل أن يحبسها إلى جواره فى البيت على أن يتركها ترحل منه، حيث إن هجرها للبيت يعد بمثابة الفضيحة العامة، لا حل سوى الموت، إذ وفقاً لأسباب الزوج المهان أن عقدة الزواج «لا تحل إلا بالدم»، طلبة من مسدس تضع حلاً للمشكلة. هكذا يبرز هذا الحل الزوج أمام أحد إخوة المتوفاة. التى اغتيلت فى الشارع فى الوقت الذى فكرت فيه فى الهروب مع عشيقها:

ماذا كنت ستفعل أنت؟ لقد هربت:

كانت سمعتى مبعثرة فى الشارع

أو منها استرجعتها وجمعتها

اقتربت سيارة، فيها عشيقها؛

اقتربت نحوه، رأيتها، عمى على،

أطلقت الرصاص، سقطت، قبلتها

وبين ذراعى مودعى الحياة،

رأيت غيرتى قد أطفئت،

هكذا بدت نظرتها الأخيرة

موجهة إلى بتمامها!

وتشرفت وأصابنى الفزع

أن رأيت كيف، بعد ذهول،

تنظر عينا ميتين

إلى قاتل شريف!

هذه الأبيات المربعة تتحدث وحدها، ليس عن النوعية الروائية لدراما المنتج فقط، وإنما عن الوجود لأية رابطة مع الدراما الاجتماعية.

وهناك نوعية درامية روائية مماثلة نجدها في مسرحه النثرى، بلغته الأكثر طبيعية والأقل خيالية من لغة مسرح إيتشيجاراي، والتي لا تكاد تبلغ المرتبة المسرحية. الحوارات «الطبيعية» الخاصة بهذا المسرح تأتي في صورة فراغ تام، وهي أقرب بروحها ومادتها من مناقشات المقاهي أو الصالونات منه إلى الحوار الدرامي الخالص.

ها هو المؤلف يعلن عن تجربة للفن الواقعي في مواجهة الفن المثالي الذي - ذلك - يشترك مع الأول في كونهما أخلاقيين. إن المهمة الموكلة إلى الفن المثالي أو الفن القديم تكمن في تعليم «ما يجب عمله»، أما مهمة الواقعي أو الجديد فتكمن في تعليم «ما يجب تجنبه». هذا الفن يتبنى تقنية «التصوير، الإجراء التصويري السلبي» (مقدمة المنتقمات، مدريد، ١٨٩٢). في الحقيقة تعد أعماله النثرية بمثابة التناول التصويري السالب لرذائل المجتمع والعالم المعاصر: الأبيض والأسود ودون نسخ لصورة أبعد من السطح الخارجي. ولكنها بالطبع ليست صورا فحسب - رغم كونها رديئة - في خدمة الواقع، وإنما في خدمة نظرية معينة. في تماثيل اللحم *Las esculturas de la carne* (١٨٨٣) يصور «شخصا لا يحس قط بالشر الذي يصيب الآخرين، وهو يحصد العقاب الناجم عن هذه اللامبالاة. في: المنتقمات *Las Vengadoras* (١٨٨٤) يظهر لنا كيف تقوم العشيقات بالانتقام من الزوجات. والتقديم الذي أشرنا إليه أنفا يجعلنا نطل - من بين أشياء أخرى - على ما يمكن أن نطلق عليه البكتريا القومية للجمهور المتأمل جيدا لمسارح فترة إعادة النظام وتأسيسه. ومن الجدير أن نذكر هذا المقطع هنا: «ها هي فينوس ذات القفاز الأبيض تسكن القصر. وعربتها التي تحولت إلى عربة الوردية، تجرها فرسات إنجليزية بدلا من الحمام البيضاء أو أسراب الإوز البيض، تمر في كل ساعة من أمامنا». ومع ذلك لا بد من القول بأن هذه «الفينوس ذات القفاز الأبيض» تضم قلبا يمثل البرجوازية الطيبة بحلمها المثالي - لكنه مستحيل - في أن تصبح هي ومثيلاتها أمهات: «الحب بلا أبناء يجسدونه». في الحياة العامة *La Vida Pública* (١٨٨٥) التي نشرت هي الأخرى تصدرها مقدمة تبريرية «ترسم الحياة السياسية للبلاد. ومن الأمور الهامة التي يتضمنها هذا التقديم هو ماكتبه مؤلفه عن مكون «مدرسة الحقيقة» عند الجمهور «بهذا الجمع من الأشخاص الذين يمثلون حالات



مرضية بلغة تقترب من العواصف، وعروض تصل إلى حد السحر، تمكن من تشكيل السمع عادة النظر التي ما إن تعودت النظر إلى ألوان معينة، حتى تبدأ في معاناتها من عمى الألوان المزمّن. «سيس، برغبة منه في الهرب من هذا المسرح الذي انتقده، لم يتمكن من خلق منتج يمكن أن يحل محله بصورة فاعلة. جاء التشخيص صائبا، إلا أنه لم يعثر على الدواء الذي يمكن أن يعالج «عمى الألوان هذا».

أما فيليو وكودينا (١٨٤٧ - ١٨٩٧) فقد تخصص في معالجة موضوعات إقليمية. البيئة الريفية المليئة بالآفاظ انتقلت بصورة واقعية إلى اللغة المسرحية تعد أساسا اعتمدت عليه بعض الشخصيات التي ترشح عاطفية من كل مسامها. يلعب الشرف والتضحية دورا هاما من الدرجة الأولى. في لادولورس La Dolores (١٨٩٢) التي اعتمدت على المقطوعة الغنائية الشعبية التي جلبت الشهرة لهذه الفتاة الأراجونية - البطلة النكد- التي فقدت شرفها على يد خطيبها القديم، والتي لاحيلة لها في الانتقام، وتحت رحمة الفرية ينتقم لها طالب في أحد المعاهد اللاهوتية، الذي يتحول إلى رجل شجاع، مصارع يثران جيد، ومحب كبير. هناك عمل آخر من الدراما الإقليمية، والذي يأتي هذه المرة بخلفية عاداتية ذات طابع مورثي، حقق مثل سابقه نجاحا كبيرا حتى في فرنسا، ألا وهو: ماريا ديل كارمن María del Carmen (١٨٩٦) تعتبر بطلتها نموذجا لفضيلة إنكار الذات. ومهما تنقل الحدث من أراجوان إلى مورثيا، أو من القرية إلى أندلسيا، نجد البطلة تظهر دائما في صورة الفتاة القروية، شرف الريف ومثال الفضائل الأنثوية. ذلك الجمع الإقليمي العاداتي، تلك المثالية العاطفية والتمجيد الشعبي للمرأة- الشابة، الجميلة، الطيبة- يجعل من كل واحد من هذه الأعمال أوبريتا إسبانيا ممتازا: ها هو العمل المعنون: لادولورس بما يحمله من موسيقى بريتون.

### ٣- المهزلة الشعبية في الربع الأخير من القرن:

#### El Sainete del último cuarto de Siglo

كثرت خلال فترة إرساء النظام هذه الصيغة المسرحية للجنس المسرحي الصغير على ساحات المسارح، هذا الجنس الذي يملك روحا وشخصيات تمكنت من غزو العالم الدرامي للكوميديا والجانب الغنائي للأوبريت. وأشهر من كتب المهزلة الشعبية ذات الفصل الواحد في هذه الفترة هم: ريكاردو دي لايجا، خابييردي بوجوس، توماس



لوثينيو، خوسيه لوبيث سيلبا. ونظرا لهذه الأعمال نجد أن الساحة المسرحية قد أصبحت تعج بالبيئات المدريدية الوضيعة، وبيئة الطبقة المتوسطة، بما فيها من أنماط بشرية شعبية، ولغة فظة، وعجرفة، وتغندر. هذا بالإضافة إلى لغة الشارع الحية، والمواقف الأصيلة والظرف، الرقيق أو الفظ، الخاصة بالحياة اليومية، والتي امتلأت بها ساحات مسارح مدريد. إلى جانب المهزلة الدرامية نشهد نجاحا كذلك لمهزلة الشعبية الموسيقية.

لقد عمل ريكاردو دى لابيغا، بلاهوادة، على رفع الأنماط البشرية للأحياء الوضيعة بمدريد إلى عالم خشبة المسرح، هذا إلى جانب القرويين من أبناء القرى الصغيرة المنتشرة حول مدريد. ها هو الأستاذ بريتون يضع موسيقى: رعى الحمام La verbena de La Paloma ، والأستاذ باربيرى قام بوضع موسيقى، لويس المزاح Luis el Zumbón أو مكتب البيض الطازج: El despacho de huevos frescos.

أما خابيير دى بورجوس فقد تناوب على كتابة المهازل التي تناولت البيئة المدريدية والأخرى القادشية. وأشهر أعماله هو: العالم أشبه بالكوميديا El mundo co-media es أو رقص لويس ألونسو. El baile de Luis Alonso.

وقد تخصص لويس لوثينيو فى تصوير بيئات الطبقة المتوسطة وتقديم ساخر لأنماط حرفية، أدبية أو سياسية.

وخوسيه لوبيث سيلبا - الذى كتب دائما بالمشاركة مع آخرين - استخدم عبقريته وموهبته كناظم جيد للأشعار فى تقديم العوام من أبناء مدريد. وأفضل مهازله المدريدية تلك التى كتبها بالتعاون مع كارلوس فيرنانديث، مثل الهمجيات Las bravías أو الثائرة La Revoltosa، بموسيقى تشابى Chapí

إذا ما كان مثل هذا الإنتاج الصغير يعنى - من جانب - نوعا من علاج اللغة المسرحية وتنقية أجواء البلاغة الرديئة، فمن جانب آخر يعنى ابتذال خشبة المسرح والتقليد العامى للواقع وللوسائل التعبيرية الدرامية. لاشئ ذا قيمة درامية أضافه كل من راموس كاريون وبيتال أثنا فى هذا الإطار بما تناولا من هراءات كوميدية فى أعمالهما.

#### ٤- خواكين ديثينتا وفجر الدراما الاجتماعية:

Joaquín Dicenta y la aurora del (drama Social)

يعد خواكين ديثينتا (١٨٦٣ - ١٩١٧)، بخلاف كانودسييس، وكتاب آخرين لم يخرجوا إلى حيز النور- الكتاب بالصدفة- كاتباً درامياً، وليس مجرد مؤلف منشوراتى فى خدمة أيديولوجية حربية عاجلة، يعتبر المسرح بالنسبة له مجرد أداة ضغط فقط لا إبداعاً أدبياً. ولقد أصبح اسمه مقترناً بميلاد الدراما الاجتماعية الإسبانية التى تلعب المضامين الأخلاقية دوراً سيادياً فى بنيتها- وهذا هو ما يعطيها طابعاً مميزاً داخل بانوراما المسرح الاجتماعى الأوروبى- إلى درجة يصبح فيها المحور الذى تدور حوله الصراعات مكلفاً بمهمة درامية أخلاقية مباشرة، واجتماعية بصورة غير مباشرة. إن الصدام الحاصل بين الطبقات - كل بإشكاليته الاجتماعية الاقتصادية - هو فى الواقع، أقل من كونه صدام طبقات، هو صدام أفراد أخلاقيين. إن ممثلى الطبقات الاجتماعية، المتصارعين يمثلون طبقة اجتماعية بصورة تقل كثيراً عن تمثيلهم لذاتية أخلاقية. ودوافع الحدث لا تكمن فى ضمير الطبقة، إنما فى ضمير الفردية ذاتها. وهذا الضمير فى الحقيقة أخلاقى بحت، مثلما لاحظ ذلك تورينتى بيستير.<sup>(٢١)</sup>

يبدأ ديثينتا مشواره بكتابة سلسلة من الأعمال الدرامية الشعرية والتى تظهره كوريث أو مقلد للصورة العاطفية التى تميز المسرح الرومانتيكى والإيتشيجاراي، تحت عناوين ذات مغزى مثل: انتحار وريثر *El Suicidio de Werther* (١٨٨٨) أو الشرف والحياة *La honra y La vida* (١٨٨٩)، فى عام ١٨٩٥، بعد أن كتب الدراما النثرية لوثيانو *Luciano* (١٨٩٤)، التى جاءت تعج بواقعية متواضعة، يفتتح على خشبة المسرح الكوميديا بمدير عمل: خوان خوسيه *Juan José* وتبعه عمل آخر هو السيد الإقطاعى *El Señor Feudal* (١٨٩٧). وفى النهاية جاء العمل الذى اختتم هذه السلسلة الاجتماعية عملاً تناول البيئة التى يعمل فيها عمال المناجم تحت عنوان دانييل *Daniel* (١٩٠٦). وكان آخر عمل درامى لديثينتا لاعلاقة له قط بالمادة الاجتماعية هو العبيط *El bobo* (١٩١٣)، والذى يلعب دور البطولة فيه رجل مجرم حوله الحب.

لنكرس اهتمامنا هنا لدراسة: خوان خوسيه، والسيد الإقطاعى، حيث إن دانييل لا يعدو أن يكون عملاً فيلودرامياً بروليتارياً، مثل أعمال أخرى كثيرة أتت فى بداية القرن.

يأتى خوان خوسيه بطل الدراما - باعتباره شخصية درامية - فى صورة تواخى بينه وبين ذلك الفلاح الواعى لحقيقة الشرف والكرامة الشخصية ، والذي رأيناه على صفحات أعمال لوبى دى بيجا، إذ يرتدى فقط زى البروليتاريا ويسكن لا فى القرية، وإنما فى المدينة.

وفى مواجهته - كبطل مضاد - لا نقول ذلك الشريف الذى يسىء استخدام سلطته، وإنما «السيد الصغير» - رب العمل - الذى تقتصر وظيفته الدرامية على كونه رب العمل أكثر من كونه منافسا يملك الثروة. وبين الانتين تلعب روسا - زوج خوان خوسيه - دور تفاحة الشقاق. فى جانب خوان خوسيه يقف بيريكو الذى يحلم بالحرية، وإجانيثو وأندرس، اللذان لا يؤمنان بشئ، يتحملان الموقف الذى يتواجدان فيه، دون أن يجول بخاطريهما تغييره، ويكمل البانوراما كل من تونيويلا، زوج أندرس، المرأة الشريفة التى تعاني فى حياتها، والعجوز إيسيدرا، النمط الثيليستينى، الشريفة والطامحة الى المال، تجعل نفسها دائما فى خدمة الاهتمامات الغرامية «للسيد الصغير» باكو. خوان خوسيه عبارة عن دراما تعج بالعواطف الفردية (الشرف والحب والغيرة) مدرجة فى عالم بروليتارى، والسبب الذى يولد المأساة هو- كما لاحظته لمرات عديدة ذلك الجمع من الشخصيات - الطابع أو الشخصية التى يتمتع بها دون خوان خوسيه، وليست أية قوة اجتماعية. إن «الواقع الاجتماعى» ليس له أى وظيفة درامية أخرى غير كونه فرصة تعمل على الوصول الى نهاية الحدث. يظل خوان خوسيه دون عمل، وحين لا يعثر عليه، يقدم على السرقة ثم يقتاد إلى السجن، ولكن مثل هذه الأحداث لا تأتى فى خدمة الآلية الاجتماعية، وإنما الآلية الدرامية، تصبح هنا بمثابة الطريق المؤدية إلى المشهد الأخير. وهنا يصبح الكاتب، بالصورة التى يصاغ بها عمله، ومن أجل تطور الحدث، المبني بناء واقعي - أريد أن أشدد هنا على أننى أشير فقط الى البنية - فى حاجة الى أن تبقى دروسا وحيدة - ولهذا فيرسل نجوان خوسيه لبضعة أشهر الى السجن - حتى تتحول إلى عاشقة لبأكو الذى - من جانب آخر - يتصرف معها كما لو كان رجلا عاشقا دون أن يظهر من غلظة. بهذه الصورة نرى الحدث الدرامى معدا من الناحية الدرامية، يهرب خوان خوسيه من السجن ، ثم يقتل غريمه (ليس رب العمل) والزوجة الخائنة. وتلك المواقف المتعددة التى تجمع بين البطالة، الجوع، استحالة العثور على عمل، السرقة كمخرج وحيد، السجن تتميز فى المقام الأول بوظيفة درامية داخل العمل. و«القضية الاجتماعية» - كما يطلق عليها جارشيا بابون<sup>(٢٥)</sup> - تصبح فى خدمة الدراما،

لا الدراما فى خدمة «القضية الاجتماعية». الشأن الاجتماعى لم يكن حتى كما كتب جارتيا بابون عاملا مساعدا أو محددا للنزاع وإنما مجرد عنصر بسيط من عناصر الدراما. صحيح أن خوان خوسيه قد لجأ إلى الشكوى فى أعنف صورة من جراء عدم عثوره على عمل ولكن المسئولين عن مثل هذا الموقف لا دور لهم على الإطلاق ولا يظهرون، كما لا تبدو مدرجة فى الحدث الأسباب المؤدية لهذا الموقف. ليس هناك من احتجاج أو إدانة أو حتى مجرد وعى اجتماعى لدى أى من الأشخاص فى الكرامة الدرامية الجديدة - الكلمة والموقف - للشخصية البروليتارية، فى الكرامة الفردية عند «أشخاص الدراما»، ولكن ليس فى دلالتها الاجتماعية. إن ديثينتا يمد دور البروليتارى كشخصية، ولكنه لا يحيل المادة الدرامية إلى مادة مجتمعية.

فى: السيد الإقطاعى El Senor Feudel، على الرغم من موقف تحويل المادة الدرامية إلى مجتمعية يعد أكبر بكثير من نظيره فى خوان خوسيه، نحب الشخصيات مازالت تدور حول مشكلة الشرف الشخصى، المحور الأساسى للحدث. وكما كتب تورينتى بايستير «فى مضمونه يتكرر الهيكل البنائى الذى اخترعه لوبى: فتاة فلاحية يخدعها سيد شاب، ثم يأتى أخوها لينتقم لها». ويشير نفس الناقد إلى ظهور «عقلية جديدة وغريبة» و«شخصية جديدة»، هى شخصية خايمي Jaime، يعمل بأحد المصانع ويحلم بالخلاص عن طريق العمل. ولكن هذه العقلية الجديدة لا تبلغ فى الدراما موضوعية كافية. والكاتب لا يتمكن من تحويل هذه العقلية الجديدة - الواضحة فى كلمات الشخصية - إلى مصدر مباشر وحاسم بالنسبة لحدث، مثلما يحدث على سبيل المثال فى الحلاجون: Los Tejedores (١٨٩٢) لهويتمان. هكذا تبقى الدراما الاجتماعية فى منتصف الطريق بين العقلية الجديدة ذات الطابع الاجتماعى والعقلية القديمة التقليدية ذات الطابع الأخلاقى والفردى. «لا يتعلق الأمر بضمير الطبقة، وإنما بالضمير الأخلاقى» (تورينتى بايستير) وهذا الأخير هو الذى يحدد النهاية، وبالتالى، المعنى الغائى للدراما. داخل النزعة الواقعية التى تشجع الكاتب، الواقعية المحققة على مستوى الكلمة، مازالت قائمة حتى الآن اللوزة القديمة للرومانتيكية، التى تعد شيئا حاسما حتى الآن فى بنية الحدث نفسه ونفسانية الشخصيات .



## ٥ - جالدوس، الكاتب الدرامى : Galdós, Dramaturgo

كتب جالدوس ، فى المقدمة التى صدرَ بها عمله الدرامى النفس والحياة Alma y Vida ، عام ١٩٠٢ ، مهاجما المفهوم الذى تبناه النقاد عن المسرح بأنه بمثابة تركيب مصطنع، يقول : «تركيب» ، حق هو المسرح ؛ لكن ليس لنا أن نكون تركيبيين لدرجة أن يرى الناس عقولنا . لنترك المجال للحقيقة ، والحالة النفسية وبناء الشخصيات بصورة فردية، والتفاصيل الدقيقة الضرورية لوصف الحياة ، داخل الحدود المتعقطة دائما ...» . ومنذ قام عام ١٨٩٢ بافتتاح عمل له على ساحة مسرح الكوميديا بعنوان الحقيقة La Realidad ، هذا الاقتباس المسرحى ، أو التنقيح ، كما يحلو له أن يطلق عليه ، العمل الذى به تبدأ السلسلة الدرامية لجالدوس ، كتب جالدوس عشرين عملا دراميا ، والتى من بينها سبعة (الحقيقة La Realidad ، مجنونة البيت La Loca de La Casa ، الجد El Abuelo ، كاساندر Casandra ، خيرون Gerona ، ثاراجوثا Zaragoza ، بونيا بيرفيكتا Dona Perfecta) عبارة عن اقتباسات روائية . وها هو بيريت دى أياالا ، الذى هو من أشد المعجبين بمسرح جالدوس ، كتب يقول : «لقد وصل دون بينيتو بيريت جالدوس إلى المسرح اليومى المعاصر المفعم بالأشباح والأخيلة ، بداية بعالم الحقائق الحيّة التى يفضحها الضوء جليّة . يقول : «هنا لا يرى شىء . ليفتحوا الباب أكثر» . والذين فى الداخل يقولون : «فى هذا الضوء الفج لا يرى شىء . ليغلقوا الباب» (٢٦) .

كان بيريت دى أياالا محقا، فالمسرح الذى كتبه جالدوس يحمل الى ساحات المسارح الإسبانية «عالما من الحقائق الحيّة» الذى يتعارض بشدة مع تلك الإشكالية المحدودة الإصطلاحية ومع فقر الأفكار فى مسرح القرن التاسع عشر ، وخاصة فى نهايته .

مما لاشك فيه فإن جالدوس الكاتب الدرامى يعنى تجديدا فى موضوعات المسرح وسموا لمستوى مضمون الدراما الإسبانية . لقد أصبحت المسارح الإسبانية ، التى تيبست عند مجموعة قليلة من الأساطير المحلية ، تعج بالشخصيات والصراعات التى تكتسب فيها الحقيقة الواقعية قوة كبيرة ، ولكن قوة أكبر من الواقع المعيش وثراء أكبر من الفكر لا يعنى كمالات عالية فى الشكل الدرامى أو مستوى أسمى من المرتبة الدرامية ، أى ، مما نسميه جنسا دراميا أو الدراما ، وهذا راجع إلى سبب رئيسى : أن جالدوس الكاتب الدرامى لم يعرف كيف يقطع الصلة بجالدوس الروائى . دائما ما تأتى كتاباته المسرحية وقد تخللتها الكتابة الروائية.

إن تحويل أو معالجة الواقع دراميا يختلف جذريا في الرواية وفي الدراما. هذا الاختلاف يعد عند جالدوس اختلافاً خارجياً فحسب، لا يتعدى إلى الوجه الداخلي قط. وليس الأمر فقط أن أعماله الدرامية تأتي بمعالجة مسرحية قليلة، بالمعنى الدارج لهذه الكلمة، المستخدم كثيراً للأسف من قبل المنتجين والنقاد حتى في يومنا هذا الأمر الذي ليس له كبير أهمية، والذي أفرد له جالدوس نفسه رداً عليه في مقدمتيه اللتين صدر بهما: الهاككون los Condenados (١٨٩٤)، والنفس والروح alma y vi da ، ولا يتعلق أيضاً بأنه في أعماله المقتبسة من الرويات توحيد أساليب روائية. يتعلق الأمر بأن البنية الخاصة بالعمل المسرحي هي عند جالدوس بنية روائية في الأساس، هذه «التفاصيل الدقيقة الضرورية لوصف الحياة» تأتي في صورة مكثفة للغاية ووصفية بدرجة زائدة وتقف حائراً أمام الإيقاع الدرامي الحقيقي، وبهذا تفسح المجال أمام كل ما هو عرضي في الدراما. إن الحوادث التي ترد على لسان شخصيات جالدوس تكسر، بثبات دائم، الاقتصاد الدرامي الخاص بالعمل المسرحي، دون أن يكون هناك تقدم داخلي في الحدث. تتحدث الشخصيات كما لو كان أمامها متسع طويل من الوقت، الزمن الغرامي للرواية، الذي يعد تربة خصبة لتناول كل التفاصيل الدقيقة. وعلى مدى الدراما نشهد تكراراً للمفاهيم والأفكار والأحاسيس المعبرة عن نفسية الشخصيات دون أن يؤدي ذلك إلى كشف شيء جوهري من الناحية الدرامية. هناك مشاهد كاملة تأتي في صورة ثمرة محضة، كل ما من شأنه أن يكون شيقاً، ولكنه بعيد عن الصراع الدرامي ومبطئ للحدث. على النقيض من ذلك، ففي بعض المشاهد التي تعد أساسية للتعبير عن الصراع، ولا تعتمد فيها شيئاً هامشياً، نجد الشخصيات تحكي أشياء زائدة عن الحد، أشياء تبعدهم عن الموقف الذي يعيشونه، والتي لا ضرورة لها من الناحية الدرامية. إن غيبة الاقتصاد الحوارى هذه، وهذه التقنية التي تعتمد إلى إطالة الحوار، المليئة بالتعرجات، بالتقدم والتقهقر، بالمواعظ والاستطرادات، تأتي من التقنية الروائية للحوار، والتي يعتبر جالدوس أستاذاً ينافس فيها، ولكن ما يكون معيباً في مجال الرواية يصبح عكس ذلك تماماً في مجال الدراما، التي هي جنس درامي يعتمد التكثيف والجوهرية بدرجة للدراما. وظل على وفائه للنظرة الإطنابية للرواية. وقد كان كلارين محققاً حين كتب يقول: «هذا الكاتب، الروائي قبل أي شيء»، أراد أن يكتب للمسرح، وما تمكن حتى اليوم من عمل شيء سوى أنه حمل إلى خشبته، بعد تغيير بسيط، بعض الأفكار الروائية، ومستويات بنائية خاصة بالرواية».

يبدو لي خطأ أن نعتبر روايته الحوارية نوعاً من الروايات التي تحتوى على طبيعة درامية فقط لأنها تتبنى الشكل الحوارى والتقسيم إلى فصول، فى الوقت الذى يصبح فيه الأمر الأساسى هو أن تكون تقنية الحوار فى رواياته هذه تقنية روائية وليست تقنية درامية، وحين يقوم جالدوس بتعديل رواية حوارية له بعنوان الجد El abuelo لتمثل على خشبة المسرح لم يقم بأى تعديل شكلى أو تقنى، وإنما قصر عمله على حذف بعض المشاهد، وحذف بعض المداخلات تركيز الحوارات. إن الشكل المسرحى لرواية الجد ليست، فى الواقع، أكثر من شكل مضغوط من الرواية الحوارية، وحين يكتب أعمالاً درامية مباشرة، نجد هذه لا تظهر إلا فى صورة موجزة لرواية حوارية، أو بالأحرى، روايات حوارية تم تركيزها ليصبح تمثيلها أمراً ممكناً. دائماً ما تأتى الكلمة على لسان شخصيات جالدوس خالية من هذا الطابع الصراعى الخاص بالكلمة المسرحية، فبدلاً من تهيئة الفرصة لنشوب نزاع بين الشخصيات ودفعهم للقتال فيما بينهم عن طريق الكلمة، الكلمة التى تتحول فعلاً إلى حدث، نجد جالدوس يستخدم فى طرحه للأحداث والأفكار والأحاسيس، السابقة، إلى حد ما، لكلمة الشخصية. إن شخصيات جالدوس لا تتخلق مع أو بالكلمة التى تنطقها، وإنما تعطينا انطباعاً بأنها قد وجدت بفترة سابقة على رفع الستارة، بأنها قد أتت إلى خشبة المسرح لخدمة نظرية يريد المؤلف طرحها. إن تلك البرودة وذلك الفتور الذى كشف عنه النقد المعاصر فى الأعمال الدرامية لجالدوس قد تولد من عدم الوحدة بين كلمة الشخصية التى تعد إظهاراً لدواخلها، الإظهار الذى يجعلها تعيش حقيقة أمرها<sup>(٢٧)</sup> وكلمة الشخصية التى تأتى فى خدمة نظرية المؤلف. من هنا يأتى أيضاً عدم القدرة على التوفيق بين طابع الشخصية وغايتها فى العمل الدرامى (الجد، على سبيل المثال) وجوهر الصراع، الذى ينجم عنه، على مستوى المتفرج، انطباع السذاجة الذى لا يغلب، والمتولد لدينا بناء على سلوك هؤلاء الأشخاص وصراعهم.

إن أبطال وبطلات هذا المسرح تبدو لنا وهى تتحرك بفعل مخزون بسيط من العواطف المحركة، مخزون واحد دائماً مع قليل جداً من التغيرات، إلى الحد الذى يظهر فيه بعضهم صورة طبق الأصل من البعض الآخر. ونفس الشيء يحدث مع الأبطال المنافسين. أما الأبطال، فيتحركون بفعل عاطفة الحقيقة والوضوح، التى تفهم فى صورتها الإلهية والدنيوية، والتى تصطبغ بإحساس العدالة والحرية الفردية. أما الأبطال المنافسون، فيتحركون بناء على شبكة كثيفة من الاصطلاحات الاجتماعية،

الأخلاقية أو الدينية، التي ينظر إليها على أنها أساس كل الشرور، والتي يبرز من بينها الكذب والنفاق والمراعاة. في الحقيقة، فإن القوتين الكبيرتين المتواجهتين هما الأصالة واللاأصالة. هذه الأعمال الدرامية، مثلها في ذلك مثل الأعمال الروائية لجالدوس، هي، كما كتبت في مناسبة أخرى، عبارة عن «تأملات إسبانية» والشخصيات تنتمي إلى معسكرين، معسكر إسبانيا الممكنة التي تتميز بحب العمل والحقيقة، ومعسكر إسبانيا الواقعية التي تتميز بعدم التسامح، والثبات وخدمة المظاهر .

في سلسلة من الأعمال الدرامية نرى الرجل والمرأة، المرأة الأرستقراطية والرجل العامل (المهندس، التاجر أو العالم) يلعبان دور البطولة، حيث يكافحان ضد مجتمع طفيلي، يتذرع بالامتيازات والعقائد التي لا تتحرك. أعمال مثل القديس كينتین San Quintín (١٨٩٢)، إلكترا Electra (١٩٠١)، ماريوتشا Mariucha (١٩٠٣)، على سبيل المثال؛ أو المرأة الشريفة الثرية التي تهبط إلى قاع المجتمع حتى تجعل من الفقراء أناساً سعداء: ثيليا في الجحيم Celia en los infiernos (١٩١٣)؛ أو المرأة المدفوعة بالبطولة الدينية، التي تضحي بنفسها: مجنونة البيت la loca de la casa (١٨٩٣). صور سيمونا Sor simona (١٩١٥) على سبيل المثال؛ أو المرأة التي تدمر الشر فتقتل أى إنسان يقابلها: كاساندرا Casandra (١٩١٠) أو المرأة التي جعلت من حياتها كلها عملاً غرامياً وقبولاً للألم : سانتا خوانا دي كاستيلا Santa Juana de Castilla (١٩١٨) .

على الرغم من تقديرنا للأهداف النبيلة التي تشجع هؤلاء الأبطال والبطلات، ورفضنا للعالم الذي يقف في وجه تحقيق مثالياتهم فهم جميعاً، باعتبارهم مخلوقات درامية، يخلون من الحيوية الداخلية الكافية ويرتبطون بقدر زائد بالنظرية التي يتبناها جالدوس، لدجة أنهم يتحولون إلى متحدثين باسمهما. كل هذه النظريات تحظى بتعاطفها، ولكن الشخصيات التي تدعمها وتتبنائها تبدو لنا تافهة، وطريقتهم التي يعيشون بها الصراعات تبدو لنا طفلية في أغلب الأحيان. من ذا الذي لم يدهش حين رأى طفولية إلكترا، التي تلعب بالدمى وتتحدث داخل وخارج المسرح، وفق ما يرويها لنا بعد الشخصيات الأخرى، بأنها ابنة الثامنة عشرة؟ كيف لا نضحك من تلك النمطية قليلة الذكاء لكثير من الشخصيات؟ بداية بالمادى الفظ كروث، في مجنونة البيت، الذي يصيب جابرييلا «بالذعر» وفيكتوريا أيضاً؟ هذا العمل الأخير، الذي يعده بعض النقاد واحداً من أفضل ثلاثة أعمال درامية كتبها جالدوس، تعد بالنسبة لى بمثابة مثال



للدراما الناقضة، بسبب الشخصيات والمواقف واللغة على حد سواء. أما كروث Cruz، الرجل القاسي، الذي يعد مثلاً للرجل الذي صنع نفسه، بعد كفاح عصيب مع الطبيعة والناس في أرض أمريكا التي تلعب دوراً هنا أشبه بالغوص الموضعي، ذلك الرجل الذي يمارس فلسفة مادية ذات تماسك موخذ، لا حلم له سوى الزواج من إحدى بنات سيدة القديم، لا يهم من منهن، ويأتي ظهوره الأول من أجل التذكيرات لمرات متتالية بأن بنات سيدة كن يتدللن على قفاه. فيكتوريا، التي أصبحت على وشك الاعتراف في أحد الأديرة، ما تقرر الزواج منه، حتى تنقذ أسرتها من الدمار، من ناحية، ومدفوعة، من ناحية أخرى، بسر غامض للتحية، يتحول إلى اشتراكية غامضة ذات طبيعة دينية، وما نحضر في أية لحظة ميلاد صراع حقيقي وأصيل، وإنما مجرد صدمات بسيطة قليلة الأهمية، وحين تقول فيكتوريا لزوجها في نهاية العمل، الزوج الذي أصبح مريضاً بعض الشيء: «أنت الشر، وإذا لم يكن الشر موجوداً، ما علمنا نحن الأخيار ماذا نفعل ... وما كان بمقدورنا أن نعيش»، ثم تسقط الستارة، ونصبح أمام عبارة لا تتوافق مع طبيعة البطلين حيث كروث ليس في مكان الشر. هذا العمل الدرامي يظهر، بمثابة، المسافة الشاسعة بين الغرض الخلاق والإنجاز الدرامي. وما تأتي الشخصيات أو الصراعات المختلفة رداً على ما انتواه المؤلف بصورة مناسبة.

في مناسبات أخرى، يعتمد الكاتب، كما حدث في الحقيقة Realidad (١٨٩٢)، إلى طرح وحل موضوع قديم ومطروق، في صورة جديدة وأصيلة (الزنا، الموضوع المفضل لدى مسرح النصف الثاني من القرن التاسع عشر)، ويخلق شخصيات ذات عمق أكبر وأهمية أسمى من تلك الشخصيات التي وردت في الأعمال الدرامية التي تناولت موضوع الزنا. وما نجد واحداً من العاشقين، الزوجات أو من زواج في دراما الخيانة الزوجية به ذلك التعقيب النفسى أو تلك الروحانية التي كانت لتلك المثلث من الشخصيات التي رسمها جالدوس. وخاصة أوروثكو Orozco، الزوج، البطل صاحب الضمير الخالص، من نوع المتدين العلماني، الذي يعرف كيف يتواجد فوق مستوى «بؤس العواطف، والحقد، والرأى الفارغ الذي يصدره العامة» وكيف يعفو في عظمة ومن مقدرة، هو، في هذا النوع من الدراما، شخص جديد للغاية، ولكن شخصية روائية - شخصية تنتمي إلى الرواية التي اجتث منها - أحيطت بشخصيات روائية تتحدث بلغة روائية وتتحرك في زمان ومكان روائيين، تعيش صراعاً يتطور بإيقاع روائى أيضاً، وحين نراها على خشبة المسرح تصبح الشخصيات كما لو كانت قادمة من مناخ طبيعي، وقد اضطرت إلى حرق المراحل، وأكل الكلمات اللازمة، ومستسلمين،

فى نفس الوقت، لمحدثات وحوارات خاصة بفصل روائى لا مشهد درامى. ويأتى الفصل الأول بأكمله، بما فيه من حوارات جانبية، وذاتية، وحوارات صالونية مفعمة بألوان النقد للحكومة وإدانة لأشكال البناء المعاصرة، وأشكال الملاحظات والتلميحات. عبارة عن نموذج لحوار لا درامى محكوم بقانون التشئت.

أبرز النقاد بالإجماع عمل جالدوس الذى يعمل عنوان: الجد El abuelo (١٩٠٤)، باعتباره يمثل قمة ما أفرزه قلمه من أعمال. إلى جانب هذا العمل، أعتقد، يجب أن نبرز بماله من مستوى درامى عالٍ - حيث نتحدث عن أعمال درامية، وليس فقط عن أعمال أدبية ذلك العمل الذى أتى بعنوان: كاساندرا. Casandra إن هذا العمل الأخير بالإضافة إلى الجد El Abuelo، كمسرح، من أفضل مسارح إبدعات جالدوس.

فى عمله الجد El abuelo يقدم لنا جالدوس شخصية ذات عظمة درامية رائعة: كونت ألبرت العجوز. وهذه الشخصية، لا الصراع، هو ما يبدو على درجة عالية من الأهمية، أما الصراع فى حد ذاته فغير ذى أهمية كبرى من أمر حفيدتى هذا الكونت العجوز يهمننا، فى الحقيقة، بدرجة قليلة أن نعرف من منها هى حفيدته الشرعية ومن المزيفة. وما يحدث فى نهاية الدراما من بقاء بوالى، الحفيدة غير الشرعية، إلى جانب الجد، وينل Neil، الشرعية، تهجره، لا يتعدى كونه حدثاً مؤثراً بعض الشيء. والأساس الذى تركز عليه هذه الدراما ما هو الشخصية العملاقة لهذا الكونت، عطشه للحقيقة، شهيته المتحمسة للمعرفة والمعاشاة بصورة كبيرة وحين أصبح الشك يمزقه فى حالة من الألم العصيب، نجد الحقيقة التى بحث عنها بعينين أشبه بالعمياوين تهرب من شبكة تحرياته وحين يجدهما فى النهاية، تعمل هذه الحقيقة على إبادة كل نظام القيم التى حكمت وجود كونت ألبرت وتطيح فى الهواء بمفهومه للعالم، وإحساسه بالشرف وبالسلالة التى أعمل فيها وعيه بنفسه. إن الحقيقة قد أدت إلى تحويل المقوم العميق لحياته، ذلك المقوم الذى ارتكز عليه والذى أقام على أساسه شأنه الاجتماعى الرفيع «إلى كشرة مخيفة» إلى واقع عبثى وغريب يحمله إلى حافة الجنون، ولكن، فى نفس الوقت، من رماذ كيانه المتهدم يولد الإنسان الجديد، الأصيل، الرجل الذى هو روح ومن أجل الروح يعيش. إنه أخ لأوديب فى بحثه عن الحقيقة وأخ للملك لير بما يعيشه من عزلة مؤثرة، وعليه نرى دون روديجو دى أريستا- بودستا، كونت ألبرت، يرتفع فوق كل الشخصيات الدرامية، التى تعج بها المسارح الإسبانية فى القرن التاسع عشر. ولكنه ينتصب وحيداً، داخل دراما الشخصية، مرتفعاً فوق الصراع الذى كبه به مؤلفه، الصراع الذى بدا هينا وبسيطاً بالنسبة لشخصية عظيمة كهذه، وإلى جانبه خلق

جالدوس شخصية أخرى كبيرة، الغنى بإنسانيته الساخرة والمؤثرة، فى نفس الوقت، البسيط والعظيم دون بيو كورونادو، بطل الطيبة المخلصة المطلقة.

من بين الأعمال الدرامية الثلاثة التى تتحدث عن عدم التسامح - دويانا بيرفيكتا Dona Perfecta، إلكترا Eléctra، كاساندرا Casandra- على الرغم من أنه فى تلك الفترة كان النجاح الأكبر من نصيب إلكترا، والتى أدت افتتاحها إلى إثارة ضجة كبيرة فى مدريد وباريس على حد سواء، لأسباب سياسية خارجة عن قيمتها كعمل درامى، أفضلها هو كاساندرا. Casandra فيه يقيم جالدوس مواجهة بين عالمين متنافسين يمثلها امرأتان: دويانا خوانا سامانييجو وكاساندرا. دويانا خوانا، الأخت الروحية لدويانا بيرفيكتا، والتجسيد لروح محاكم التفتيش، النفس المتسلطة التى نزعت منها الشفقة، تمتلك حيوات الآخرين ثم تدمرها كما لو كانت أشياء، باسم دين متشدد، جاف، خال من مضامين دينية أصيلة. إن دويانا خوانا، التى تعد نموذجاً للكاثوليكية الحقة والواقعية الإسبانية التى يدينها ويهاجمها جالدوس على طول وعرض صفحات إنتاجية الأدبى، هى أيضاً فى هذه المرة شخصية مسرحية تتمتع بقوة درامية كبيرة، والتى تتمرد عليها كتجسيد لحرية الضمير وباسم الإنسانية، كاساندرا. يأتى المشهد الثالث من الفصل الرابع، من الناحية المسرحية، من أفضل المشاهد التى كتبها جالدوس، حوار دويانا خوانا وكاساندرا، وموت الأولى على يد الثانية، أتى هذه المرة مجكماً، ضرورياً، ملئ بالإثارة، ودرامى بدرجة كبيرة .

داخل البانوراما المسرحى لنهاية القرن، يعد جالدوس الكاتب الدرامى، رغم كل عيوبه ببناء العمل المسرحى، بمثابة مستوى جديد من الأهمية فى تاريخ المسرح الإسباني فى القرن التاسع عشر، والذى لا يتميز، تحديداً، بمقدرته على خلق أحداث كبيرة أو شخصيات عظيمة حيث دائماً ما نجد فى كتابه الدراميين فقراً راديكالياً فى الخيال الرمضى المبدع لأساطير درامية عالمية. أما جالدوس فقد امتلك، فى بعض لحظات درامية من أعماله المسرحية، هذا الخيال، لكنه قد خلا من الأدوات الملائمة اللازمة لمعالجته من الناحية الدرامية.

ولنته حديثنا هنا بكلمات لجالدوس يمكن لها أن تكون بمثابة ترويسة لطبعة خاصة بأعماله الدرامية: « لندافع عن أنفسنا فى مواجهة الأوهام والأخيلة. إلى الوراء، أيتها الأشباح الفارغة، أيتها الخيالات العبيثية! لا علينا أن نفتقن؛ علينا أن نصارع الوهم والخيال حتى نحقق النصر عليهما ونقيم على أنقاضهما صرح الحقيقة المتشامخ » .

\* \* \*

## المحتويات

5	..... مقدمة الطبعة الأولى
9	..... مقدمة الطبعة الثانية
11	..... مقدمة الطبعة الثالثة
13	..... الفصل الأول : مسرح العصر الوسيط
	..... الفصل الثاني : كتاب المسرح من «جيل الملكين الكاثوليكيين»
27	..... ومسرح القرن السادس عشر
149	..... الفصل الثالث : المسرح القومي في العصر الذهبي
	..... الفصل الرابع : المسرح في القرن الثامن عشر والثلاث الأول
343	..... من التاسع عشر
379	..... الفصل الخامس : المسرح في القرن التاسع عشر





## المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالمين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .



## المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكونا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الانطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد مقصم وعبد الجليل الأزنى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المون
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : ياشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يعنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحدائق	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت



- ٣٦ - نظريات السرد الحديثة والاس مارتن
- ٣٧ - واحة سيوة وموسيقاها بريجيت شيفر
- ٣٨ - نقد الحداثة ألن تورين
- ٣٩ - الإغريق والحسد بيتر والكوت
- ٤٠ - قصائد حب أن سكستون
- ٤١ - ما بعد المركزية الأوربية بيتر جران
- ٤٢ - عالم ماك بنجامين بارير
- ٤٣ - اللهب المزدوج أوكتافيو پاث
- ٤٤ - بعد عدة أصياف ألوس هكسلى
- ٤٥ - التراث المغفور روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين
- ٤٦ - عشرون قصيدة حب بابلو نيرودا
- ٤٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (١) رينيه ويليك
- ٤٨ - حضارة مصر الفرعونية فرانسوا دوما
- ٤٩ - الإسلام فى البلقان ه . ت . نوريس
- ٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير جمال الدين بن الشيخ
- ٥١ - مسار الرواية الإسبانية أمريكية داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى
- ٥٢ - العلاج النفسى التديعى بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل
- ٥٣ - الدراما والتعليم أ . ف . النجتون
- ٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح ج . مايكل والتون
- ٥٥ - ما وراء العلم جون بولكنجهوم
- ٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١) فديريكو غرسية لوركا
- ٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢) فديريكو غرسية لوركا
- ٥٨ - مسرحيتان فديريكو غرسية لوركا
- ٥٩ - المحبرة كارلوس مونيث
- ٦٠ - التصميم والشكل جوهانز ايتين
- ٦١ - موسوعة علم الإنسان شارلوت سيمور - سميث
- ٦٢ - لذة النص رولان بارت
- ٦٣ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢) رينيه ويليك
- ٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة) آلان وود
- ٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى برتراند راسل
- ٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية أنطونيو جالا
- ٦٧ - مختارات فرناندو بيسوا
- ٦٨ - نقاشا العجوز وقصص أخرى فالتين راسبوتين
- ٦٩ - العالم الإسلامى فى أول القرن العشرين عبد الرشيد إبراهيم
- ٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية أوخينيو تشانج روبريجت
- ٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى داريو فو
- ت : حياة جاسم محمد
- ت : جمال عبد الرحيم
- ت : أنور مفيث
- ت : منيرة كروان
- ت : محمد عيد إبراهيم
- ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ملجد
- ت : أحمد محمود
- ت : المهدي أخريف
- ت : مارلين تادرس
- ت : أحمد محمود
- ت : محمود السيد على
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : ماهر جويجاتي
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : محمد يرانة وعثمانى الميود يوسف الأنلكى
- ت : محمد أبو العطا
- ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
- ت : مرسى سعد الدين
- ت : محسن مصيلحي
- ت : على يوسف على
- ت : محمود على مكى
- ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
- ت : محمد أبو العطا
- ت : السيد السيد سهيم
- ت : صبرى محمد عبد الفنى
- مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
- ت : محمد خير البقاعى .
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : رمسيس عوض .
- ت : رمسيس عوض .
- ت : عبد اللطيف عبد الحليم
- ت : المهدي أخريف
- ت : أشرف الصباغ
- ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
- ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
- ت : حسين محمود

- ٧٢ - السياسى العجوز ت . س . إليوت
- ٧٣ - نقد استجابة القارئ چين . ب . توميكنز
- ٧٤ - صلاح الدين والمالِك في مصر ل . ا . سيمينوفا
- ٧٥ - فن التراجُم والسير الذاتية أندريه مورا
- ٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى مجموعة من الكتاب
- ٧٧ - تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٢ رينيه ويليك
- ٧٨ - العولمة : نظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون
- ٧٩ - شعرية التأليف بوريِس أوسبِنسكى
- ٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع» ألكسندر بوشكين
- ٨١ - الجماعات المتخيلة بندكت أندرسن
- ٨٢ - مسرح ميجيل ميجيل دى أونامونو
- ٨٣ - مختارات غوتفريد بن
- ٨٤ - موسوعة الأدب والنقد مجموعة من الكتاب
- ٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكى أقطاي
- ٨٦ - طول الليل جمال مير صادق
- ٨٧ - نون والقلم جلال آل أحمد
- ٨٨ - الابتلاء بالتغرب جلال آل أحمد
- ٨٩ - الطريق الثالث أنتونى جيندز
- ٩٠ - رسم السيف (قصص) نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية
- ٩١ - للمسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا
- ٩٢ - أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميجل
- ٩٣ - محدثات العولمة مايك فيذرستون وسكوت لاش
- ٩٤ - الحب الأول والصحبة صمويل بيكيت
- ٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني أنطونيو بويزو بايخو
- ٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة قصص مختارة
- ٩٧ - هوية فرنسا (مج ١) فرنان برودل
- ٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى نماذج ومقالات
- ٩٩ - تاريخ السينما العالمية بيثيد روينسون
- ١٠٠ - مساطة العولمة بول هيرست وجراهام تومبسون
- ١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج) بيرنار فاليط
- ١٠٢ - السياسة والتسامح عبد الكريم الخطيبى
- ١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء عبد الوهاب المؤدب
- ١٠٤ - أويرا ماهوجنى برتولت بريشت
- ١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع چيرارچينيت
- ١٠٦ - الأدب الأندلسى د . ماريا خيسوس روبييرامتى
- ١٠٧ - صورة الفنان فى الشعر الأمريكى المعاصر نخبة
- ت : فؤاد مجلى
- ت : حسن ناظم وعلى حاكم
- ت : حسن بيومى
- ت : أحمد درويش
- ت : عبد المقصود عبد الكريم
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : أحمد محمود ونورا أمين
- ت : سعيد الفانمى وناصر حلاوى
- ت : مكارم الغمرى
- ت : محمد طارق الشرقاوى
- ت : محمود السيد على
- ت : خالد المعالى
- ت : عبد الحميد شيحة
- ت : عبد الرازق بركات
- ت : أحمد فتحى يوسف شتا
- ت : ماجدة العنانى
- ت : إبراهيم الدسوقي شتا
- ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
- ت : محمد إبراهيم مبروك
- ت : محمد هناء عبد الفتاح
- ت : نادية جمال الدين
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : فوزية العشماوى
- ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
- ت : إنبوار الخراط
- ت : بشير السباعى
- ت : أشرف الصباغ
- ت : إبراهيم قنديل
- ت : إبراهيم فتحى
- ت : رشيد بنحو
- ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
- ت : محمد بنيس
- ت : عبد الغفار مكاوى
- ت : عبد العزيز شبيل
- ت : أشرف على دعور
- ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادي	أرلين علوي ماكليرد	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونهي سكان المستنق	رول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا تلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلي أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية وتطور في الشرق الأوسط	ليلي أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - إمبراطورية المشائبة وملاقاتها الدولية	نيتل الكسندر وفنادولينا	ت : أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	جون جراي	ت : أحمد فؤاد بليغ
١٢٥ - التحليل الموسيقي	سيدريك ثورپ ديفي	ت : سمحه الخولي
١٢٦ - فعل القراءة	فولغانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعي
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروت	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندرفرانك	ت : شوقي جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريع حضارة	باري ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد م. إلبون (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إلبون	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كرونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - منكرات ضابط في الحملة الفرنسية	جوزيف ماري مواريه	ت : كاميليا صبحي
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيفيلينا تاروني	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - باريسيفال	ريشارد فاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقي الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبوري
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومي
١٤٣ - قضايا التنظير في البحث الاجتماعي	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدوني	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكارى
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ - غرام الفراعنة	فيولين فاتويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التمساني
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكتوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ - الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإشباني	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسبوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوثير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الثعلب	أ . ن أمانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ - العلاقات بين المتنبيين والعلمايين في إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - في عالم طاغور	رابندراناث طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ - مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدي إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبي الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى



١٨٢ - العنف والنبوة	و . ب . بيتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : يسوقى سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنورود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُزُرج علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الأدب	الفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ - العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الفانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ - الكلام وأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ - سياحتنا إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ - عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ - مخطرات من نقد الأنجلو - أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ - شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ - المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ - الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى	إبرون إمري وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لاندائوى	ت : جمال أحمد الرقاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ - ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ - الشعر والشاعرية	الطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى - سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ - الهولوية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ - ليل إفريقى	رامون خوتاسنديز	ت : محمد أبو العلا عبد الرؤوف
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ - السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ - فردينان بوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدي عبد الغنى
٢١٢ - قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ - مصرنة قديم تلبلين فى رحلة عبد التمر	ريمون فلادر	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيننز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك ج٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ - مسرحيتان طبيعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ - رايبلا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كانو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهبولة في الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيراينتر	ت : السيد محمد نقادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارتيا ماركت	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسباني فى القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مآزق البطل الوحيد	نورمان كيمن	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمي سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمينجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج ١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعيسى منبولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلرافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فائق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الفليان	لاورا إسكييل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرتيا ماركت	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداد فى مصر	ولتر أرميرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبيوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباطة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام



٢٥٦ - ديكارت	ديف روينسون وجودي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وايم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الفجر	سير أنجوس فريزر	ت : عبادة كحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمني	نخبة	ت : فاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جورنون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إدوارد مندوتا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	چون جرين	ت : على يوسف على
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرويكى
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزى ج ٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ١	وايم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ٢	وايم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ - الأديرة الأثرية فى مصر	س.س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ - السيدة بريارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ - س.س. إلهيد شاعرًا وثقافيًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرائك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ - البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ - من الألب الهندي الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ - الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وليبرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ - السهل يحترق	خوان روافو	ت : على البمبى
٢٨٤ - هرقل مجنونًا	يوريبيدس	ت : أحمد عثمان
٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ - رحلة إبراهيم بك ج ٢	زين العابدين المرافى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ - الثقافة والعمل والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ - الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ - ديوان منجوهري الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ - علم الترجمة واللغة	جورج موانان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ - المسرح الإسباني فى القرن العشرين ج ١	فرانشيسكو روس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

---

رقم الإيداع ٤٤٣٩ / ٢٠٠١



